

『棟梁ソルネス』論

(一) 〈物語り〉の性格

『棟梁ソルネス』は演ずるに難しい劇であるといわれる。⁽¹⁾ その通りであろう。しかしその真の原因は「序」で述べたような、この劇の写実性と象徴主義性の混淆、そのために劇主題の見究めが容易ではないというところにあるのではない。演出家や俳優はいかに困難であろうともそれなりの解釈をもたねばならず、またもった上でそれを舞台上に表現しようとするはずだろう。そのときその表現内容が観客に伝わらないとすれば、それは観客のせいでなければ演出

家や俳優の未熟さゆえである。だが『棟梁ソルネス』には、演出、演技、あるいは劇解釈以前の問題として、この劇の舞台表現を困難にする要素、性格があるように思われる。ここには劇が本来止揚したはずの〈物語的要素〉が強く支配しているからである。

もちろん、〈語り〉の要素が必ずしも劇的效果を妨げるものではないことは、ギリシア劇に例を俟つまでもなく明らかだろう。しかしギリシア劇の劇的な語りとは、観客の眼前に表現できない劇的事件の語りであって、劇内容の背景をなす物語の叙述ではない。劇が叙事詩から分離したときの決定的なモメントは、過去の出来事のクロノロジカル

毛利 三 彌

な語りを現在進行形の演技表現の中に濃縮したことにあった。人物たちの過去の物語は、〈語り〉として話されるのではなく、演技の中に露呈されるという方法で観客に伝えられる。断わるまでもなく、ソポクレースの『オイディプス王』はその典型であり、爾来、劇作術の範型を示すものとして賞揚されてきた。なるほど、アイスキュロスの壮大な三部作形式は、そういった閉ざされた劇感覚にわずらわされることなく、コロスによる長大な叙事を行なう。それが本来の叙事詩的方法からは遙かに劇的にされていることはたしかながら、たとえば『アガ멤ノン』の最初のコロスの歌は、今日のわれわれの劇表現法ではその劇的性格を十分に發揮させることが難しい。

イブセン写実劇の多くもまた、過去の話を現在に露呈させることに優れているとされてきた。しかしイブセン劇には、『棟梁ソルネス』にかぎらず、多かれ少なかれ「物語り」的要素が残存されている。たとえば『幽霊』は屢々『オイディプス王』に比較されるが、オイディプスが妃のイオカステに自分の過去を話すやり方は、アルヴィング夫人がオスヴァルとレギーネを前にして過去の結婚生活を話すやり方から明白に異なっている。前者は筋の流れの

中で当然話されるべくして話すことであり、われわれはそこに〈語り〉の性格を感じることはない。だがアルヴィング夫人の話は、彼女自身がそこで話すべきだと感じるがため話であって、われわれは、彼女の過去の物語としてそれを聞くのである。彼女も聞き手も、坐つてその〈話〉に相対する。第二幕の終り近く、アルヴィング夫人はオスヴァルとレギーネにむかつて彼女がやっと悟った事の真相を話そうとするときこういう。

アルヴィング夫人　いまは話ができるわ。さあ、坊や、なにもかも話してあげる。それから自分で選べばいいわ。オスヴァル！　レギーネ！（以下共筆者記）

同様の方法は『ロスマルスホルム』や『海の夫人』でも駆使されているが、ここでもそれぞれのヒロインの過去はアルヴィング夫人のそれとほとんど同じ語られ方がされる。『ロスマルスホルム』の第三幕半ば、レベッカはロスマルと校長のクロルを前に自分の犯した罪をこう告白し始める。

レベッカ さあ、いらして。掛けましょ、三人とも。あたしなにもかもお話ししますわ。

『海の夫人』のエリーダが第二幕の山上で夫のヴァンゲルに結婚前の話を打ち明けるときもこうである。

エリーダ できるだけ上手く話すよう努めてみますわ、あたしにわかつていることはその通りに——さあ、ここにきて、あたしの横にお坐りなさいな。

彼女たちのへ坐って語る形式やその内容は十九世紀半ばのヘウエル・メイド・ブイレ全盛の中では新鮮であつただろう。過去の話では必ずしもないが、『人形の家』の終幕で、突然ノーラが坐つて、「真面目な話」を始めることは、彼女たち夫婦の八年間の結婚生活の中で初めてであつただけでなく、十九世紀ヨーロッパ演劇の歴史の上でも初めてのことだったのである。しかし、最初の新鮮さは二度目には減じる。今日イブセン問題劇が退屈にみえるのはこういう〈説明〉的、従つて非劇的な〈語り〉のせいであるということにもなるのだろう。しかしこれらの〈話〉がも

つ劇的な意味は今に到つても必ずしも十分に理解されていないし、舞台上でその劇性が納得されるように表現されることも少ない。以前に論じたように、アルヴィング夫人の告白は彼女自身がその必要を感じるがゆえの〈話〉であるが、それゆえ、その内容は彼女が話したいことに限られている。それがわれわれにとつては彼女自身の考える通りの意味をもたないところに、イブセン劇のアイロニーがあつた。そればかりではない。アルヴィング夫人の告白は、その聞き手たるオスヴァルとレギーネになら〈告白〉たる意味をもたない。これに反し、オイディプスの話は客観的な事実の叙述であり、それがなにを意味するかは、彼にとつても聞き手のイオカステにとつても同等である。たしかにイオカステはオイディプスの不安を一笑に付すが、それは彼らのどちらかが他方より多くの真実を知っているからでもないし、また二人にとつてその話の内的意味が異なるからでもない。真実を知るのは観客のみだが、その真実も、オイディプスの行為の真相であつて、その行為の内的あるいは行為者に対する意味ではない。すべては外的事件の上に組み立てられている。劇内容の秘める内的意味は劇全体が終つたとき初めて明らかになる類いのものであ

る。それゆえにオイディプスの話は「へ坐つて語る」物語りではなく、それ自体が一つの劇的事件となる。

イプセン劇で人物が自らの過去を「へ坐つて物語る」のは、その話が現在進行の、あるいは進行してきた事件に対する彼らの側からの解釈行為だからにほかならない。われわれにとって、またその話の聞き手にとって、問題はその解釈にあり、物語りの客観的内容に重点があるのではない。もちろん解釈が正當かどうかを知るためには客観的事実を知らされねばならないだろう。アルヴィング夫人やレベッカは、彼女たち自身は事実を告白しているという意識にあつてその実その解釈を述べているという形をとられる。つまり、われわれは事実と同時に解釈を知るのである。そして解釈は常にいくばくかの事実の歪曲や隠蔽を伴うことをイプセンは明確にする。それゆえ、彼女たちの意識の及ばない事実、あるいは解釈の余裕を許さないほどの過酷な真実を伝えるときには、彼はもはや、人物に「へ坐つて語」らせるといふやり方を採用しない。アルヴィング夫人にまつわりついている真の「亡霊」の姿は、彼女のオスヴァルに対する振舞いの中に垣間みられるという方法がとられるし、レベッカの知る実の父親との肉體關係の事實は

彼女の言語を絶せしめる。それとも、事実をただ事実としてだけ一方の人物から他方の人物に伝えればよいときは、『野鴨』のグレーゲルスとヤルマールの間に見られるように、ことさら舞台外でなされるか、『ヘッダ・ガブラー』の判事ブラックの話のように、「語り」というより單なる「報告」の形で伝えられる。その事実が聞き手におよぼす影響が問題にされていることはいうまでもないが、それはあくまで客観的的事実以上のものではない。

だが『棟梁ソルネス』の「語り」は、これらのどの場合とも異なるものである。なるほど「へ坐つて語る」パターンはここでも踏襲されてはいる。第一幕でソルネスは医者ヘルダールに話をするときまずこうたずねる。

ソルネス お急ぎですか、先生？

ドクトル・ヘルダール いや別に。

ソルネス 少しお話ししていいですか。

ヘルダール ええ、喜んで。

ソルネス じゃ、腰をおろしましょう。

彼らの話が病身のソルネス夫人のそれから彼女が嫌つてい

るソルネスの簿記係カーヤのことにおよぶと、ソルネスはもう一度たずねる。

ソルネス（坐る）ヘルダール先生——一つあなたに不思議な話をしましょうか、もしお聞きになる気がおありなら。

このあと出現する不思議な娘ヒルデを相手にソルネスは、第二幕で、死んだ双児の男の子について話し始める。その始め方もこうである。

ソルネス（椅子を近寄せ）わたしたちの話が聞きたいかね？

ヒルデ ええ、喜んでお聞きしたいわ。

ソルネス（坐る）じゃ、なにもかも話してあげよう。

この話は若い弟子ラグナールの登場に中断されるが、そのあと再びソルネスは始める。

ソルネス（抑えたくくくつという笑いをして）もう一度

坐りなさい、ヒルデ、面白い話をしてあげる。

第三幕でも、ソルネスは自己の建築家としての経歴を話すときこういう。

ソルネス 坐りなさい。ひとつ話をしてあげよう。

この〈へ坐って話す〉度数の多さは、これまでのイブセン劇に例をみない。実のところ、ソルネスが語る過去の〈物語り〉に第一幕でヒルデが彼に憶い出させる（あるいは無理矢理認めさせる）十年前のリーサンゲルでの塔のぼりと、それにまつわる「些細な」出来事をつけ加えれば、『棟梁ソルネス』全体の物語りがほとんど完了してしまう。ということは、この劇に通常の意味での劇的事件が極めて少ないことを意味する。実際の内容はソルネスの家に現われる若い娘ヒルデが、十年前の約束だといって「王国」を要求する、つまり再び塔の頂上に立ったソルネスの姿をみたいと要求しつづけることだけであり、最後のソルネスの塔のぼりと墜落（それも舞台上で示されるのではない）が、劇中唯一の「事件」といえるものにすぎない。筋進行の大部

分は、さきに述べたソルネスによる「物語り」によつてなされてゆく。

したがってこれらへ坐つて語られる「話」が、その始まりの科白の同一性にもかかわらず、アルヴィング夫人やレベッカやエリーダの過去の叙述とは全く異なる劇機能と意味合いをもつのは当然だろう。第一に、ソルネスの最初の聞き手たるドクトル・ヘルダールに明らかになように、ソルネスの話はそれを坐つて聞く人物になにかの変化を生じさせるものではない。より正確に言えば、たとえ影響するところがあるとしても（人物として對話する以上、全く影響を受けないはずはないだろう）、それが劇全体にとつて特別な意味をもつようにはされていない。ヘルダールは劇中、ソルネスの話し相手としてだけある人物といつても過言ではなく、彼の相槌の言葉は、そのすべてを削除してもソルネスの「語り」になにの変化も与えないようなものである。

断わるまでもなく、第二・三幕でソルネスの話し相手となるヒルデを、ヘルダールと同等の人物とすることはできないだろう。それどころか、彼女はイブセン劇全体の中でも、もっとも生き生きとした魅力的なヒロインの一人であ

るとされている。しかしながら彼女もまたソルネスの過去の話によつて、劇全体の意味にかかわるような影響を受けるのではない。またそれを期待してソルネスは話をするのではない。彼女は劇中一貫して変わらず、そのことが重要な意味をもつ。（第三幕冒頭のソルネス夫人との對話のあと、ヒルデはいささかの変化の兆しを示すが、それがソルネス夫人による影響であつてソルネスの話によるものではないことは示唆的であろう。）ソルネスの「話」が聞き手に對していかに劇的反應を呼ばないものであるかということ、アルヴィング夫人の話しを聞いたオスヴァルやレギーネの反應、あるいはレベッカの告白によるロスメルの変化を考へてみれば歴然とする。

それならば、ソルネスはかくも屢々なにのために自分の過去を「物語る」のか。これが単に観客に劇背景を教へるためだけのものでないことははっきりしている。われわれにとつてもこの過去の事実からなかが生起してくるのではないからである。これが聞き手に對してもわれわれに對しても第一義的意味をもたないとすれば、残るのは「語る」本人にとつての意義しかないだろう。そしてその意義とは、語る内容ではなく、語ること自体がもつものであ

る。そのことをソルネス自身が証言している。ドクトル・ヘルダールが、ソルネスの無言の願望通りに働き出したカーヤの行為を理屈が通るようには説明できないと答える
と、ソルネスはこういう。

ソルネス　そうでしょう。わかってきましたよ。だから今まで話す気になれなかったんです。——しかしこのことはずっと、とんでもない心の重荷になっているんです、おわかりでしょう。

ソルネスがヘルダールを話し相手に選んだのは彼を信頼しているからではない。それどころかこのすぐあとにソルネスは医者が妻と同じように彼が狂気に陥っていると考えて秘かに観察していると詰る。それならなぜヘルダールに打ち明けるのか。おそらく彼を選ぶ積極的な理由はなかった。しかし消極的な理由はある。

ドクトル・ヘルダール　奥さんにはそういう関係を話してないんですか？

ソルネス　ええ。

ドクトル・ヘルダール　どうして話さないんです？
ソルネス　（彼を凝視し、抑えた声で）なぜかといいますがね、アリーネがわたしに対して不当な態度をとるのは、わたしには——一種の苦行のように思えて心安めになるからです。

ソルネスの〈話〉は、妻のアリーネに対しては口を開けないものであるところに、第一の理由がある。このことは、第二・三幕のヒルデを相手にした〈話〉のとき、よりはっきり述べられる。

ソルネス　……（激しく）ああ、ヒルデ、あなたがきてくれて、なんてよかったんだらう！ やっと、話し相手をもった！

ヒルデ　あの人は——駄目なの？

ソルネス　このことについては駄目なんだ。思うようには話ができない。（重く）それにほかのことも。

ヒルデによって、ようやくソルネスは積極的に話しのできる相手を得る。したがって、ヒルデの出現がソルネスのみ

ならず他の人物にもそれなりの影響を及ぼすものであるにもかかわらず、ソルネスは彼女に、ただ話し相手としてここにいてもらいたいということ以上の考えをもたない。

思うようには口を開くことができない妻と共に住みながら、しかし口を開かずにはいられない、というソルネスの内的および外的状況は、この劇の内容と形式にとって重要なモメントとなっている。しかしこの状況はソルネスの〈語り〉のまわりに、アルヴィング夫人やレベッカやエリーダのそれらをかこんでいたようなアイロニーの網を投げかけることがない。もっと正確にいうなら、ソルネスの〈物語り〉に関するかぎり、われわれは彼の解釈と真実との齟齬に目をむけるようにはしむけられないのである。つまりソルネスの語る内容は、オイディプスのそれ同様に事実としてわれわれに伝えられているものであって、アルヴィング夫人のような前後の話の矛盾点や、話す内容の取舍選択が問題になるものではない（実際には、後にみるように矛盾はある）。ここにみられるアイロニーは、したがって、オイディプスと妃のイオカステの同一事実の叙述に差異があるように、ソルネスとソルネス夫人の火事の叙述が異なるというような面に成立するが、だからといって

ソルネスの語る内容が事実であることをやめるわけではないし、われわれは彼の語らない部分を想像させられるわけでもない。

しかしながら、ここでオイディプスとの比較はもう一度逆転する。ソルネスの語る過去は、事実としてあることに違いはないが、その事実はオイディプスの場合のように純粋に外的出来事についてのそれではなく、外的事件を叙述すると同時に、というより、外的なことの叙述自体が同時に、ソルネスのあるいはソルネスとソルネス夫人がおかれている内的状況についての事実でもあるというものになっている。これはヘルダールに話す内容が当時ヨーロッパで話題になっていたといわれる「ヒプノティズム」に関することであるとか、屢々イプセンの人間観察の鋭さの例証として引き合いに出されるフロイト的心理分析の先取りがうかがえるというようなことをいうのではもちろんない。あるいはまた、カーヤの外的行為の説明はソルネスの無言の願望という内的行為の説明に重ねられているというようなことをいうでもない。そういう点でなら、アルヴィング夫人の告白もレベッカやエリーダのそれも、外的行為の重なり合いにほかならなかった。ソルネスの語る内容

は、それに反して、直接には火事が起こったというような外的事件であるにせよ、ソルネスが煙突の割れ目に火事を期待していたというような心理内容であるにせよ、それらを今ここで話すということに彼の内的状況が浮び出る、そういう事実なのである。そしてそれを浮び出させる、つまり外にあらわすことが、われわれにとってのみならず、ソルネス自身にとって意味をもつ。

この点に注意してみると、われわれはさきに、〈坐つて語る〉パターンを『幽霊』以来のものとしたが、ソルネスの科白には、アルヴィング夫人やレベッカやエリーダのそれとは微妙に異なるニュアンスがあることに気づく。これら三人のヒロインの話す過去はいずれも自己に信頼を寄せている相手に対してその信頼を破るかの如き内容をもつものだが、その話を彼女たちは、ほとんど否定なく「話そう」というのである。（「話してあげる。そのあとで選びなさい。」「お掛けなさい。なにもかも話します。」「話すからお坐りなさい。」）ソルネスの場合は医者へのヘルダールに対してもヒルデに対しても、まず〈話〉を聞きたいかどうかをたずねる。逆説的に響こうが、ソルネスは話さざるをえないがゆえに、相手に聞く気があることを確めなければなら

ない。あるいは、これも逆説的だが、相手に影響をおよぼすものでないがゆえに、この〈話〉への相手の参加が必要なのであろう。

この〈参加〉が、成功するにせよ失敗するにせよ、外的事件に欠ける『棟梁ソルネス』の劇的行動を形づくる。ヘルダールとの対話で完了する劇導入部では、ソルネスの方で誰れからの参加も拒否し、第二幕冒頭で対話するソルネス夫人は、最初から参加不可能として諦めている。これに対し第一幕半ばに突然出現するヒルデは、彼女自身がソルネスの〈話〉を作ってゆく、あるいは引き出してくる。ソルネスが第二幕以降、彼女だけを話相手として〈語り〉はじめるそれが理由である。一般には、これら三者に対するソルネスの関係がこの劇のもつ異なる主題をそれぞれあらわしていると考えられている。すなわち、世代の相剋（若ものへの恐れ）、芸術と人生の相剋（家庭の幸福）、愛の相剋（エロスの衝動）というようなものである。しかしこれらの主題はその後、並列的に劇を動かしてゆくのではなく、第二幕以降のソルネスの〈語り〉の中に解消され、その〈語り〉を通してソルネスが彼の閉塞した内的世界を解放しようとする、そのことがこの劇の中心主題をなすのである。

(二) ヘルダール、ブローヴィク父子、カーヤ

ドクトル・ヘルダールはこの劇の中で、ソルネスの最初の〈語り〉の聞き手として以上の役割をもっていない、いわばコンフィダント的人物である。もちろん彼はこの家の家庭医として日常的関係を結び、ソルネス夫人の相談相手たる役割を担っている。しかしそのことは劇全体における意味をもつものではない。彼の役目は、ソルネスの〈話〉を聞いたところで終る。つまり彼はソルネスとの関係を拒否される典型である。

ソルネスが彼に語る話とは簿記係の若い女カーヤに関することが主な内容をなす。ソルネスは弟子として使っているラグナールが才能をもっていることを知っていて手放したくないと思っていたが、ある日許嫁のカーヤが事務所にラグナールを訪ねてきたとき、彼女もここで働かせれば、ラグナールは独立するといひ出さないだろうと考えた。それは単に考えただけであったにもかかわらず、カーヤは次の日の晩にやってきて、あたかもここで働く契約を済ませてあるかのように振舞い、ここで働き出すと、次第にラグ

ナールから離れてソルネスを熱病的に愛するようになった。ソルネスはカーヤを雇っておくことが妻のアリーネの病状を悪化させることを承知しながら、ラグナールを引きとめておくために、カーヤに対し彼も彼女を愛しているかの如く振舞っている。妻の病気は、十年以上前に家が焼けたことに原因しているが、その火事でソルネス自身は棟梁としての足場を築いた。そのため、世間の人はソルネスを幸運な男と考えているが、実はそのことに彼はたまらなく苦しめられている。それは今に彼の地位が〈若もの〉によってひっくり返されるのではないかと恐れるからである。ソルネスは次のように彼の〈話〉をしめくくる。

ソルネス　今にひっくり返される。それを感じるんです。それが近づいてくるのがわかる。誰れかの要求が。おれのために身を引けて！　そうするとみんなが一緒にやってきて叫ぶんです。場をゆずれ―場をゆずれ―場をゆずれ！　そう、用心なさい、先生、やがて若ものがやってきて戸を叩く――ヘルダール（笑う）まあ、いったい、それで？　ソルネス　それで？　そう、そうなれば、棟梁ソルネ

ス、一卷の終りですよ。

このときドアにノックの音がしてヒルデが登場し、彼女がまさしくソルネスを「一卷の終り」に導く若ものであることは、誰れもが認める最大のアイロニーであろう。しかしここでソルネスがくり返している「場をゆずれ」という言葉が、劇の始まり近くで彼が老ブローヴィクにむかつてラグナールの独立を拒否したとき口にしたものであることに注目するなら、このヒルデの登場を挑発する科白はこの劇におけるソルネスの最初の位置づけを完了することに気づく。ヒルデ出現以前に、すでにわれわれは他のすべての登場人物を目にする。彼らはソルネス夫人をのぞいて、ソルネスに対する一つの関係相を形づくるが、それは、一言でいえば、この世界に君臨する専制支配者と被支配者の関係である。それがもっとも明白に示されるのは、冒頭の場のブローヴィク父子とカーヤの態度によってだろう。しかしより重要なことは、この支配者が、彼らに対し強圧的でありながら、同時に、自分自身の絶望的な内的世界をも垣間みせる点である。老ブローヴィクの頼みを拒否したあとで、ソルネスは突然次のような言葉でわれわれを驚かす。

ソルネス（あとについていって、半ば絶望的に）おれにはこれ以外どうすることもできないんだ。わかるか！ おれはこういう人間にできあがつているんだ！ おれは自分を作り直すことはできないのだ！
そして息子のラグナールにむかつて、第二幕で再び頼みを拒むとき同じ言葉を吐く。

ソルネス（うめくように）ああ、いえ、いえ、なんともいえ、おれは構わん。なんにもいわないのがいちばんいいが！（爆発して）おれはこうするほかどうしようもないんだ、ラグナール！
……

（絶望したように）ラグナール、おれにできないことは要求するな、いいか、要求しないでくれ。

この絶望的な調子は、単に若ものの報復を恐れるところからきているとただでは説明がつかない。ソルネスのブローヴィク父子への突然の哀願は、彼らの支配・被支配関係を逆転させかねないが、それは関係の逆転というよ

り、むしろ関係の中止を告げるものだとした方がよい。より正確に言えば、ソルネスは彼らからの働きかけを拒否しているのである。彼らによつてはソルネスはいかなる意味でも変わることはできないし、変わりたいとも思わない。カーヤとの奇妙なラヴ・シーンは、ソルネスのこの他人との関係拒否をもっともグロテスクに示す。

ソルネス（両手で彼女の頭をかかえ、囁く）わたしは君なしではいられないんだよ。毎日、一日も欠かさずここにいてももらいたいんだよ。

カーヤ（恍惚に浸つて震える）ああ、神さま！ 神さま！

ソルネス（彼女の髪にキスする）カーヤ、カーヤ！
カーヤ（彼の足もとに身を沈め）ああ、なんて優しい方！
方！ いいようもなく優しい方！
ソルネス（激しく）立ちたまえ！ 早く！——誰れかくる！

イブセンはこれまでその写真劇の中で舞台上に愛人同士のラヴ・シーンを演じさせたことは一度もなかった。演出

処理としては可能だが、少なくともト書きとして、男女の接吻を指示している場面も皆無である。そのくせイブセン写真劇の問題にする愛は常に肉体的欲望を根底にもつ。イブセンは肉慾的愛を最後まで全面的には肯定できなかったが、しかし、それを欠いた愛が決して人間の幸福のもとになるものでないことも承知していた。むしろそのことが彼の中心問題であつたから、劇には非性的な人間が屢々登場し、したがつて舞台上の接吻場面は成り立たないということになつたのかもしれない。だが『棟梁ソルネス』においてはじめて、脇役相手にせよ主人公のラヴ・シーンを示すとき、イブセンはここから肉慾的要素を奇妙にとり去つてゐる。もちろん、ソルネスとカーヤの恋愛関係が清純だとか精神的なものとかうのではないことは明らかである。カーヤはソルネスが背後から近づいているだけで体が震え出す。彼らの関係が肉体的なそれであることは断わるまでもない。それにもかかわらずこのラヴ・シーンには、二人が実際に肉体関係を結んでいることを示唆するものはない。もちろん、あとでわかるように、ソルネスはカーヤに対して偽瞞的立場に立っている。しかしカーヤの方、ソルネスに対する愛が極度にエロティックなものであ

りながら、それは奇妙に非肉慾的であることをわれわれに感じさせる。彼女の病的な容姿がこの印象を強めるだろう。ソルネスは彼女を愛撫しながら明らかに彼女との間に越えがたい距離を作っている。彼女からの働きかけが彼を肉体的にも感情的にも全く動かしていないことは明白に感じられるのである。ソルネスは彼女とのかかわりをはっきり拒否している。

導入部におけるソルネスの位相は、他人とのかかわりを拒否しながら、そのこと自体に絶望的な自己呵責を感じているところにある。このことは、ソルネスに新居の設計を頼んでいる若夫婦についての彼の言葉に端的に示される。ソルネスは彼らのことを軽蔑しきってこういう。

ソルネス　そうかそうか、わかってるよ！　なんだって手に入りさえすりゃそれでいいんだ、つまり——
住むところでさえあればな。そんなものは建物一つだけで、家じゃない。結構！　そんなものなら、どこかよそに頼めばいいんだ、今度きたらそういつてやれ！

ブローヴィク　（眼鏡を額に押し上げ、驚いて彼を見る）ど

こかよそに？　あの仕事を手放す気があるっていうんですか？

ソルネス　（いらいらして）ああ、ああ、なくってどうする！——いい加減なものを建てるくらいなら、そのほうがまだましだ。（爆発する）それにやつらは、ろくに知ってもいない連中じゃないか！

ブローヴィク　あれはちゃんとした人たちですよ。ラグナールはよく知っています。しょっちゅうつき合ってもいます。とてもしっかりした人たちですよ。

ソルネス　しっかりしている！　そんなことをいっているんじゃない。全く——まだおれのことをわかっていないのか？　（激しく）おれは他人とは何のかかわりも持ちたくないんだ。誰れでも好きなものに鞍がえさせればいい！

ブローヴィクが、それならその設計をラグナールにやらせてほしいというと、ソルネスは言下に拒絶する。それはラグナールを恐れるからというより（この時点ではわれわれはまだそれを知らない）、単にソルネスの気紛れのようにもみえる。鞍がえの相手がラグナールでなくても、ソル

ネスは同じ反応を示すだろうと思われるからである。しかしこの気紛れは、くり返しになるが、彼の絶望と強圧的態度の明らかなあらわれにはかならない。このあともソルネスが屢々《建物》と《家》の相違を強調することは示唆的であろう（この問題は最終作『私たち死んだものが目覚めたら』に再出する）。『他人とのかかわり』が『棟梁ソルネス』の筋の根底に横たわるモチーフであることを理解するとき、後のソルネス夫人とヒルデのソルネスに対する関係もより深いところで明確になるに違いない。若ものへの恐れもまた、この位相において理解されねばならないものである。それはまさしく、このブローヴィク父子によって示されるような、他人からのソルネスへの要求だからである。たとえば彼がそれを望まなくても、否応なく彼を動かし変化させるものが《若もの》にはかならない。あとでヒルデに打ち明けるように、彼は若ものを恐れる一方でそれに限らない憧れを抱いている。これを単に老域に達した作者の若さへの郷愁ととるべきではないだろう。かつてソルネス自身が《若もの》としてブローヴィクを転落させた。彼はそのことで他人との人間的な関係を崩したのである。しかしまたそれと同時に自己の存在基盤をも失なったことに

深い痛みを感じている。この自己矛盾がソルネスの心に妻やヘルダールに対する疑いの湧きのぼる原因に違いない。彼はヘルダールにむかって突如、妻とぐるになって彼を観察していると語り始める。妻のフリーネは彼が狂気だと考えているのである。

ソルネス ええ、誓ってそうなんです！——それで家内はあなたにもそう思いこませようとしているんです！ ああ、申しておきますがね、先生——あなたのことはちゃんとわかっているんですよ。そう簡単にはだまされませんよ、わたしは。

おそらく、ここにストリンドベリの『父』の反映をみてもそれほど誤ってはいないだろう。⁽⁴⁾あの劇で大尉が家庭医に對し、自分を気狂い扱いしようとする妻にまるめこまれていると詰るパターンは全く同じものである。しかし、イブセンはここでそのパターンをもう一段複雑にした。つまり、自分もソルネス夫人も決してソルネスの気が狂っているなどと考えたことはないと言わなければならない。ソルネスはこう答えるのである。

ソルネス まあ、そう断言なさらないほうがいいですね。なぜって、ある点では、いいですか——おそらく家内がそう考えるだけの理由はあるかもしれないですね。

いうまでもなく、人を狂人扱いすることは人間的関係の成立を拒否することである。しかしこのソルネスは、他人が自分を狂人扱いしていると疑うとともに、自ら自分を狂人だとする。それは他人からの関係拒否を疑うと同時に、自らの内的世界と外的世界との間にずれがあることを認めているからであろう。これが冒頭から示されていたソルネスの絶望の真因にはかならない。この入りくんだ内面状況の提示のためには、ヘルダールのようなコンフィダント的人物を必要とする。その「語り」は相手に理解されないにもかかわらず話さざるを得ないのだが、この矛盾状況自体がここで意味をもつようには劇的に求められていないのだからである。ヘルダールとの関係は関係拒否のそれであり、そのことだけが示されればよい。そうでなければ、のちのソルネス夫人との特殊な関係が特殊ではなくなってしまうだろう。彼の機能は聞き手としてあることで冒頭か

らの脇役たちによるソルネスの状況設定に参与する。彼らはこのあとも舞台に登場してくるが、その劇の意味は基本的にこの導入部でつきていてよいのである。

(二) ソルネス夫人

ソルネスが妻のアリーネと二人だけで言葉を交わすのは第二幕冒頭の場面のみである。しかしイブセンはかつてこれほどに陰影に富んだ対話を書いたことはなかった。外的な言葉が、それを発し互いを傷つけ合う二人の内的状況をその隅々まで明らかにする点で、この科白は、『ヘッダ・ガブラー』の一言一言が裏の意味を含んでいる科白に匹敵する「劇的な」対話である。しかもソルネスとソルネス夫人の間には本来の意味での対話は成立しない。これはまさしく対話形成を不可能にしているところにおいて、「劇的」なのである。

しかしながら、ソルネスが妻を相手に「物語れない」ということは、この場でわれわれに対する新しい事実の提示はほとんどないことを意味する。ソルネスが新居のことを口にするのも、アリーネに対する「負債」や彼女がソルネ

スを「病人扱い」していると疑うことも、すべて第一幕ですでに知られていた。特にヘルダールにむかって話された内容のむし返し感じは否定できない。だが、この場の陰影の深さは、既知の事実についての会話だから出てくるものであって、『幽霊』や『ロスマルスホルム』のような事実の提示と同時にその陰の部分を表わすという方法では不可能な類のものに違いない。それはまた、ソルネス夫人が、ソルネスとの間に関係を成立させられない点でヘルダールに類似しながら、しかし後者は関係を拒否されるのに対し、夫人はかつての関係が崩れてしまったからであるという、いわば決定的な相違を示すためにも必要な方法なのであろう。

第二幕の幕開き後すぐにカーヤが現われて老ブローヴィクの容態のわるいことを告げて退いたあと、ソルネス夫人はいきなり次のように口を切ってソルネスの注意を呼ぶ。

ソルネス夫人（草花のところにて）あの人も死ぬのね、あの人も。

ソルネス（彼女の方を見る）あの人も？ 他に誰れが死ぬんだね？

ソルネス夫人（答えず）ええ、ええ、あのブローヴィクのおじいさん——きつとあの人ももう死にますわ、ハルヴァル。見ててごらんさい。

ソルネス夫人がソルネスの問いに直接答えないということは、二人が全く異なった次元で、あるいは異なる興味のもとにしゃべっているからではない。二人の間には共通の思考及び感情の基盤がある。ソルネスは答えをまつまでもなく彼女の意味するところを悟っている。そして彼が悟ることによって、観客も無言のうちにそれを悟る。ソルネス夫人は第一幕と同じ衣裳だが、最初の登場のとき彼女の外観はこう書かれていた。

（ソルネス夫人が上手のドアに現われる。細く、やつれた容姿、しかしかつての美貌のあととは明らか。金髪の巻き毛、全身エレガントな黒の衣裳⁵。ややゆっくりした、なげくような声で話す。）

ソルネスは第三幕で、実際に、ソルネス夫人が「もう死んでいる」と表現する。

だが、妻の言葉を理解しなごらなかつ問いを発するソ

ルネスに、それゆえ直接答えることをしないソルネス夫人の同じ言葉のくり返しは、彼らが共通の基盤の上にあっても決して互いに交わることがないことを示す。交わらないのは単に言葉の上だけではない。すぐ次につづく科白に明らかのように、言葉の上で交わっても、彼らの行為は交わらない。

ソルネス アリーネ、少し散歩でもしてきたらどうかね？

ソルネス夫人 ええ、行こうと思っていたところですよ。(彼女は花に水をやりつつける)

あるいは彼らの感情がすれ違う。

ソルネス (設計図の上にかがみこんでいながら) 彼女はまだ寝ているのかい？

ソルネス夫人 (彼を見る) あなたはそこに坐ってヴァンゲルさんのことを考えていらったの？

ソルネス (何気なさそうに) いや彼女のことをちょっと思い出したんでね。

ソルネス夫人はこういう皮肉めいた、嫌味に満ちたいい方を第一幕でもしていた。しかしわれわれは彼女が「ゆっくりした、嘆くような声で話す」ことを忘れてはならない。

彼女の、たとえばカーヤに対する露骨な誹謗の言葉でさえ、ソルネスの前で決して悪意あるものには響かないはずである。だがこういう言葉を口にしながら、それが嫌味にさえもならないということは、二人の関係がほとんど回復したいほどに崩れていることを意味しよう。それでいてソルネスは妻との間が他人関係になることを恐れ、なんとか償おうとする。当然、彼の自己欺瞞はソルネス夫人の同じようないい方でことごときに暴かれるのである。ソルネスは最後に、「ああ、絶望だ！ 決して日がささない！」と叫ばざるをえない。

この「絶望」はしかしながら、導入部にみられたソルネスのそれとは異なる性質のものだろう。あそこでは彼は他人とのつながりを求めながら、実際にはブローヴィク父子やカーヤを相手にしてそれを拒否していた。彼は誰れにも理解されない自己に絶望していたのである。ここでは逆にソルネスは妻によってあまりによく理解されている。そのことが全くなにの役にも立たないこと、いや、それがかえ

って彼らの関係を正常なものにしないことが絶望なのである。

ソルネス夫人 ええ、あたくしにはよくわかっていまずわ、ハルヴァル。あなたはあたくしのことをいたわろうとなさる。あたくしを許して下さいさる、なんでも——できるかぎりなんでも。

ソルネス (驚いた目で) おまえを? おまえは——自分のことをいつているのか、アリーネ!

ソルネス夫人 ええ、あたくし以外に誰れがいますの?

ソルネス (思わず) それも!

ソルネス夫人 だって昔の家のことは——そうなるべくしてなったんですわ。本当に——いったん不幸が始まると——

ソルネス その通りだ。禍は避くる術なしという——ソルネス夫人 でも火事のあとのこと、ああ、たまらないわ。それなのよ、それが、それが!

火事のあと、彼らは子供を失くしたことがここで示唆さ

れている。それにもかかわらず彼らが子供部屋をそのまま作っていることは第一幕で述べられていた。ヒルデは昨夜その一つに寝た。そしてこのあとソルネスはヒルデに新居にも同じく子供部屋が作られているが、これからアリーネに子供の出来る可能性はないことを話す。イブセン劇に頻繁に登場する〈子供〉または〈赤ん坊〉は、生まれたものにせよ、生まれなかったものにせよ、あるいは死んだものにせよ、ほとんど常に性的な意味合いのものにもち出されてくる。俗にいう「愛の結晶」としての子供は一人もいない。『棟梁ソルネス』の「空っぽの子供部屋」もまた、ソルネスと夫人との間の性生活の異常さを示すものであることは否定できないだろう。ソルネス夫人の火事のあとの病気がどういふものか正確には示されていないが、彼女に子供が出来ないのは肉体的理由とともに、彼女が性的結合に異常な嫌悪をもつようになったからでもあるということとはここに暗示されている。あるいは後にソルネス夫人がヒルデに明かす人形の話から、彼女は結婚以後もずっと性的に成熟することがなかったのだと推測することも可能かもしれない。ともあれ、ソルネスが夫人の「外套を着るのを助け」ようとすると、彼女はつと「身を離し」てしまうし

ぐさなどに、二人の肉体関係の冷たさは明瞭にみてとれる。しかもソルネスはヘルダールに話していたように、若い頃から女性関係はかなり華やかであったし、「生きる喜びなしでは生きてゆけない」男である。したがってソルネスの妻に対する苛立ち、つまりは現在の家庭生活における絶望の背景に彼の性的不満があることをイブセンが意図しているのは明らかであると思われる。

しかし注意すべきことは、この性的欲求、衝動を劇行動の中心に据えようとすることの危険性である。ソルネスのみならず、カーヤやヒルデの行為をも性的なものとして解釈しようとする批評家がいることは「序」で述べておいたが、このとき、すでにくり返し述べてきたこの劇の中心的行動となる第二幕以降のソルネスの「語り」は、単なる「過去話」にしかすぎなくなるだろう。そしてそうなることが、ソルネスの長々とした「語り」を退屈以外のなにものでもなくすることは必定である。ソルネスの「塔のぼり」も当然新しい性的満足、あるいは「空中の城」は性的幻想のあらわれということになり、われわれの興味は謎解きのそれに堕するに違いない。ソルネスと夫人の間の性的不満は、あくまで彼らの人間関係崩壊の一因あるいは結果と

してあることを忘れるべきではない。この点をイブセンは常に明確にしている。ソルネスの絶望は単に性的に満足できずる相手をみつければ解決するものではないだろう。彼の家庭生活の光のなさは子供部屋が空っぽであるからだけでなく、家そのものが何度建て直しても「空っぽ」だからなのである。

ソルネス ……(重く)新しい家に移ってもよくはならないというおまえの考えは当たっているかもしれない。

ソルネス夫人 そう、やっぱり空っぽ、やっぱり荒れ果てて、ここもあそこも。

ソルネス (激しく) そんなら、いったいなぜあんなものを建てたんだ。それがおまえにいえるか？

ソルネス夫人 いいえ。それはあなたご自身で答えなぐちや。

ソルネス夫人に対する慮りはことごとくに拒ばまれてきた。しかし彼の心がここまで見すかされているとすれば、ソルネスは逆に、「裏になにかある」と詰問せざるをえな

い。彼らは互いに互いがなにか隠していると難じ合う。そして再びソルネスは罪の意識、狂気の疑いをもち出す。それは二人の關係不成立の確證以外のなものでもない。

ソルネス 裏の意味なんかないよ！ おれはおまえに悪意をもったりしない、少なくとも故意の悪意はな。それでも——途方もない罪がおれを押さえつける。

ソルネス夫人 あたくしに対する罪？

ソルネス 大部分はおまえに對してだ。

ソルネス夫人 それじゃあなた——やっぱり病氣なんですわ、ハルヴァル。

ソルネス (重く) そうかもしれない。そんなところだろう。(上手ドアがあいたのを見て) ああ！ やっと明るくなる。

(ヒルデ・ヴァンゲルが入ってくる。……)

ここでヒルデはソルネス夫人にとって代わり、ソルネスの心からめとり始めるが、二人の女のいわば権力の交代はかなりあからさまな形で示されている。ヒルデはここに登

場後、数行にわたってソルネス夫人に全く注意を払わず、ソルネスもまた彼女に調子を合せて妻の存在を無視するのである。

なるほど誰れもが『棟梁ソルネス』のヒロインはヒルデであるとする。それは誤りではない。だがまえに触れたように、このあとにソルネスが彼女に「物語る」過去の話は大部分がソルネス夫人との關係についてであり、彼が話さざるをえず、しかし話すことのできなかったのがそのことであるとするれば、以後ソルネス夫人は二度とソルネスと二人だけの場面を構成することがなく、ただヒルデとソルネスとの關係によって劇が進行してゆくとしても、この劇の根底をなすものは、むしろソルネスとソルネス夫人の失なわれた關係であるとすべきだろう。

しかしながら、ソルネスとソルネス夫人との間に本来の人間關係が崩れてしまったということは、二人が互いを憎み合ったり冷淡であつたりすることを意味しない。それどころか彼らは相手をいたわり、心を配っている。ヒルデがソルネス夫人に敵意を示したとき、ソルネスは彼女をかばってこういう。

ソルネス でも家内のことをよく知るようになれば
—— 本当は優しくして—— 心のいい女なんですよ。

全く同様に、ソルネス夫人は夫のことをこう表現する。

ソルネス夫人 本当はあの人、とても穏やかで、心が
優しいのよ。

ヒルデ ご主人が？

ソルネス夫人 あなたはまだよく知らないのよ、ヴァ
ンゲルさん。

このような言葉を口にする通常の意味の愛情を抱きながら、それがまさに彼らの人間関係崩壊を示すものになる。どうしてそうなったか。それがソルネスの問題である。彼はそれを「語る」ことによって、その状態からの脱出をはかる。しかしそれが脱出ではあっても解決ではないところに、イプセンの近代的「自由」に対する考察がみられるのである。

(四) ヒルデ・ヴァンゲル

第一幕でソルネスは、老いさき短かい老ブローヴィクのたつての頼みを拒否してラグナールの設計図に承認の言葉を与えず、ドクトル・ヘルダールにむかつては、病身の妻がたとえそれに耐え切れなくとも、簿記係のカーヤを手放すことはできないと主張した。それが、第二幕の終りにはラグナールの設計図を承認しカーヤを解雇する。この急激な変化をラグナールは第三幕でヒルデにこう解説する。

ラグナール あなたがやってきた途端に——彼はあの子を手放した。

ヒルデは、手放したのはカーヤではなくラグナールだと訂正するが、それが彼女の出現によるものであることに変わりはない。

ソルネスはヒルデによって変化する。しかしヒルデは終始変わることがない。それどころか彼女は、この十年間全く同一であった⁽⁹⁾。そのことには、いささか超現実的な感じが

漂う。だが彼女の一貫性がソルネスを変化させる働きをもつ、そこに主眼がある。あるいはこのようにもいえるよう。

ヒルデはソルネスの世界に新しく出現した人物だが、その彼女が十年間変化していなかったことは、彼女がこの十年間ずっとソルネスに働きかけていたことを意味する。いわばその結果として、この劇中の数時間がある。

しかしながら、こういうヒルデがソルネスに対してなにかの外的作用を行なうわけではない。彼女は彼の〈物語り〉をへ坐って聞き、それに答え、ただ新たな塔のぼりを要求するだけである。彼女の聞く物語りはソルネスの妻との関係を中心とする過去の話である。とすれば、ヒルデによる十年間の働きかけは、ソルネスのこの過去の〈物語り〉そのものにほかならないだろう。この十年間のヒルデに対してソルネスは〈物語る〉のだからである。いい直せば、ソルネスが彼女に物語ることによって変化を生じるということが、すなわちこの十年間のヒルデからの働きかけであったということである。ソルネスは次第にそのことを悟る。

だが、その十年間の始まりとなる出来事をソルネスは憶えていなかった。それとも「経験」していなかった。ヒル

デがそれを経験させる。これはソルネスの過去の〈物語り〉の中で、彼が〈物語らない〉、あるいはヒルデが〈物語る〉唯一の出来事である。しかもこのヒルデの〈物語り〉がまずあって、そののち、というより、それによってはじめて、ソルネスの〈物語り〉が可能になる。初まりはこうである。

ヒルデ 棟梁さん？

ソルネス ええ？

ヒルデ あなたって忘れっぽいほう？

ソルネス 忘れっぽい？ いいや、自分じゃそうは思いませんがね。

ヒルデ でもあそこでのこと、ちっともあたしと話そうとしないじゃないの？

ソルネス (一瞬、驚いて) リーサングルのこと？ (なに気なく) まあ、別に話すこともないと思うけど。

ヒルデ (なじるように彼を見て) どうしてそんな風に見えるの？

ソルネス じゃ、あなたが話してくださいよ。

ヒルデが話すのはリーサングルでソルネスが教会塔を完成させたときの祝賀会のことである。このときソルネスは塔の上に花輪をかけにのぼったが頂上に立ったとき、下の広場を集っていた白い服の女学生の「小悪魔」が大声をはりあげ彼は危うく墜落しそうになった。そのことは彼もよく憶えている。

ヒルデ（喜びに目を輝かし）へ棟梁ソルネス、ばんざい！／＼そうよ！

ソルネス——そしてやたらと旗をふりまわしたから、わたしは——わたしはそれを見て頭がくらくらしかけた。

ヒルデ（より静かに、真剣に）あの小悪魔——あれはあたしだったの。

ソルネス（彼女をじっとみつめ）そうだ。そう思う。あれはあなただったに違いない。

なぜソルネスはそう思うのか。筋の立った理由はなにもない。彼を魅了するのはヒルデの話の内容というよりむしろその話し方なのであろう。われわれもまたそれに魅了され

る。しかしヒルデはつづいて、生涯一ふしも歌ったことのないソルネスに、彼は塔の上で歌を歌ったという。そればかりか夕食に彼女の家に招かれたとき（それはソルネスも憶えている）、彼は居間に独りいたヒルデに、十年たったら彼女を迎えにきて彼のお姫さまにし、王国を一つ買ってやると約束したといいはる。王国には「オレンジ王国」と名前までつけていた。もちろんソルネスの記憶にはなにつない。ところが肝心なことはまだそのあとにつづく。

ヒルデ（じっと彼を見つめ）あなたはあたしを抱いてキスしたのよ、棟梁さん。

ソルネス（あいた口もふさがらず、椅子から立ち上がり）わたしがそんなことを？

ヒルデ（そうよ。したのよ。あなたは両腕であたしを抱いてうしろにそらせると、キスをしたわ、いくども）。

ソルネス（いや、ねえ、かわいいヴァンゲルさん！——ヒルデ（立ち）まさか、あなた、否定するつもりじゃないでしょう？

ソルネス（もちろん、否定しますよ！）

ヒルデ（輕蔑の眼差し）そんなの。

（彼女は顔をそらして、ゆっくりストロウの傍に行き、そこで向こうむきに立つて手を背においたまま動かない。短かい間）

これはヒルデがここに出現してからまだ数分しかたっていないときである。ソルネスのつもりでは彼女に今はじめて会ったのであり、名前もろくに知っていない。それなのにヒルデはなにも人見知りすることなく、ソルネスが昔のことを否定したといつてもう口をきこうとしない。しかも、ソルネスの方が、彼女の沈黙に耐え切れないのである。彼はなんとかこの話に辻褄をつけて彼女をなだめようとする。まず、これは彼女が夢に見たことだといい、ヒルデがとり合おうとしないと、次のように説明しようとする。

ソルネス（低く、しかし強調して）それはみんな、わたしに心に思っていたことに違いない。わたしはそれを望んで、心に願っていたんだ、そういう欲望をもっていた。それでなんですよ——これでうまく説明がつくでしょう？

もちろん、つきはしない。しかしわれわれはすでにソルネスのカーヤに対する願望実現の“不思議な話”をきいている。ソルネスもそれを念頭に浮べていることは明らかだが、彼はあとで、選ばれた人間の欲望実現について語りもする。だがこのソルネスの説明は、カーヤに関する話と微妙に異なることに注意しなければならない。あの話では、ソルネスの願望がカーヤを動かした。それを一種のヒプノティズムとして心理学的に合理づけることも可能だろう。しかしヒルデに対しては、ソルネスの願望が先にあつて彼女の想像をひき起こしたのではない。ヒルデの“行為”の異常さが、ソルネスに願望の存在を“想像”させているのである。もっとはっきりいえば、ヒルデの行為がソルネスの内的欲望を引き出し、起している。このことを精神病理学的に合理づける必要はない。ソルネスが、外的世界の異常さ、を前にすると、自己の内的世界をその原因として引き出すこと、つまり、彼の内的な異常さを、外的異常さに合せることで納得しようとするのが、イブセンの意図である点を明確にしておけばよい。ソルネスの後の「語り」がまさしくその明白なあらわれになる。

ともあれ、相変らず沈黙をつづけるヒルデにソルネスは

匙を投げる。

ソルネス (我慢できず) ああ、いいですよ、ほんとに！——わたしはその通りやったんですよ！

ヒルデ (少し頭をまわす、しかし彼をみないで) じゃ、あなただけ認めるのね？

ソルネス ああ、お好きなように。

ヒルデ あたしを腕に抱いたってこと？

ソルネス ええ！

ヒルデ そしてうしろにそらして？

ソルネス ぐっとうしろにね。

ヒルデ そしてあたしにキスをした？

ソルネス そう、キスをした。

ヒルデ いくども？

ソルネス いくどももお好きにだけ。

ヒルデ (すばやく彼の方に向き直り、再び生き生きとした喜びの目の色で) ほうらね、あたしとうとう白状させちゃったわ！

こういう弾みに富んだ対話が、劇的事件に欠ける『棟梁ソ

ルネス』を極めて演劇的なものになっている。それはほとんど音楽的といってもよい。¹⁰⁾ イブセンの他の散文劇も決して無味乾燥な会話で書かれているのではないが、これほどに豊かなリズムをもつものは稀である。ソルネスが惹きつけられてゆくのは、くり返しになるが、この弾んだ話し方ゆえである。それは話し方というよりヒルデの性格そのものといつてよいだろう。彼女は今日があの日から数えてちょうど十年目であり、それにもかかわらず、ソルネスは約束通り、トロルのようにヒルデをさらって王国のお姫さまにしまったと語る。

「序」でも述べたが、『棟梁ソルネス』は数多くの「象徴」あるいは「イメージ」にあふれている。ヒルデが執拗に要求する〈王国〉もその一つであり、彼女が単にお伽ぎの国のことをいっているのではないことは明らかである。(「あなたは世界一高い教会の塔を建てることもできるんだから、それならばきつと、王国の一つや二つ作ることもできるに違いない。」) 人々はその真の意味を探ろうとする。しかし〈王国〉がなにを意味するにせよ、ソルネス自身もそれを理解しかねていることに注意しなければならぬ。つまりこれは劇の枠の外側にならかの対応物をもつ

象徴ではないということである。このことは他の「象徴」にもいえる。非現実的なものの最大ともいべきヒルデ自体についても、ソルネス自ら彼女の正体をつかめない。したがってわれわれは彼の意識を超えて、劇の外側から彼女を規定する必要はない。ソルネス自身がそれを悟っていくその過程をこそ、われわれはこちら側から眺めていべきなのである。

だがこのことは、ソルネスがヒルデを全く日常的な次元でとらえてゆくことを意味するのではない。イブセンはソルネスの意識に重ね合わせて、非常に巧妙に、ヒルデが現実性と非現実性のかね合いの上に立つことを明らかにする。彼はソルネスに突然こうたずねさせるのである。

ソルネス ……（彼女の方を見て）わたしが結婚していることは前から知っていたの？

ヒルデ ええ、ずっと知っていたわ。どうしてそんなことをきくの？

ソルネス（話題を避けて）いやいや、ちょっと思いついただけ。（彼女を真剣に眺めて、低くいう）ねえ、どうしてあなたはここにきたんです？

ヒルデ あたしの王国をもらいたいからよ。約束の期限は切れたわ。

ソルネス（思わず笑って）ほんとに、とてもかなわない！

ほとんど同じような対話が第二幕の終り近くでもなされる。ソルネスはこの十年間にヒルデが好きになった人はいなかったのかどうかと突然たずね、再びここにきた理由を問う。ヒルデの答えも同じである。おそらくこの突如としてソルネスの意識に浮び上がるヒルデの現実性に対する疑問が逆説的に彼女に現実性を与えることになるのだろう。第三幕では、二人の関係が日常的な男女関係ともなりうることを示唆しながら、一層超現実的な次元でのつながりを求めてゆくが、そのとき、ソルネスの意識が実際に現実性の土台を離れてしまうのかどうか問題となる。

ともあれ、すでに第一幕でソルネスはヒルデの来訪が、彼女のためより彼自身のためであると感じ始める。

ソルネス（椅子にもたれ、彼女を見つめつづける）不思議じゃありませんか——考えれば考えるほど——わたし

しがずっとここで苦しんできたのは、あたかも、ふん——

ヒルデ なに？

ソルネス なにかを思い出そうとしていたのだった、そういう気がする。——経験したのに忘れてしまったこと。なんだったかどうしても思い出せないことというか。

これがヒルデの〈物語り〉の効果である。ソルネスはそれを思い出しさえすれば、絶望的な苦しみから解かれる。この思い出す過程がいれば彼のヒルデ相手の〈物語り〉である。その内容よりも語ること自体が意味をもつ所以であり、それがヒルデの十年間の働きかけであると前に述べた理由もそこにある。

だがそれにしても、あれほど他からの働きかけを恐れていたソルネスが、ヒルデからのそれをかくも易々として受け入れるのはなぜか。彼は「若ものには若ものを」という。しかしなぜヒルデが若ものに對抗する若ものであると考えられるのか。それは彼女の〈物語り〉がかつてソルネスの行なった唯一の「自由な行為」のことに触れていたか

らに違いない。その自由がいかなるものであるかは、第三幕に明白となる。だが少なくともこの第一幕でも、ソルネスがヒルデによってなにほどか「自由」になったことはわれわれにも感じとられる。それによってソルネスは第二幕に「心の重荷」を解くことができるのだらう。彼は第二幕でヒルデが登場するとき、妻のアリーネの前であからさまに彼女を「光」ととるのである。

(五) ソルネスの〈語り〉

第二幕におけるソルネスとヒルデの場面は、すでに述べたソルネス夫人との場面につづくものであり、それは途กลางナールの登場によって中断される。したがってソルネスの物語りも前半と後半に分かれ、そのあとヒルデがソルネスにラグナールの設計図に承認の言葉を書かせることになる。このソルネスの話にもすでに知らされていることのくり返しは多いが、その場合でもそれを語るソルネスの意識平面の推移は明らかにみてとれる。彼はこれまで語ることのできなかった内容の語り、あるいは感情の吐露を行なうことによって、いわば自己を浄化する。すなわち「自

由”になる。

ソルネスの話はまず、死んだ子供のことから始まる。

彼らに双児の男の子が生まれて間もなくアリーネの母から相続していた家が燃え、ショックで彼女の乳がとまってしまった。それでも彼女は自分がやるのが義務だといいはり、それが原因で子供は死んだのであった。しかし、この火事で彼は棟梁として出世していった。これがソルネスの〈語り〉の第一の部分である。これらの事柄は、そういう事実としてはすでに知らされている。しかしこれはまさに、ヒルデ登場以前のソルネス夫人との場面で、彼女がしゃべりかけ、ソルネスがそれを考えさせまいとしたことであった。しかもここにみられる妻の気持への慮りは、彼女の眼前でならたちどころに拒絶されるであろうと思われるものにほかならない。ソルネスがヒルデによって「やっと話し相手をもった！」と喜んだ所以であろう。つづいて、ソルネスは火事のあと、教会を建てる気が失せ、人間の住む家の建築に専念するようになったことを話す。だが、他人の家庭の幸せを入れる家を建てるために、自分の家を、自分の家庭の幸せは常に断念しなければならなかった。このことを述べるソルネスの意識は明らかに、単に妻に語れ

ないことを語っていることから、一段と彼自身のなり立ち自体への慮りへ深まっている。それは次の科白に集約されていると一般に受けとられている〈芸術〉と〈人生〉の相剋である。

ソルネス わたしがここでつくり上げねばならなかったものすべてに代償を支払うこと。金じゃない、人間の幸せだ。わたし自身のだけじゃない、他のものの幸せもだ。そうだよ、このことがわかるかね、ヒルデ！それが芸術家としての地位をうるために、わたしが支払った代償なんだよ——わたしと他のものの両方でね。代償はわたしのために、永久に新しく支払われる。それを目にしてなくちゃならない。いつまでも、くり返しくり返し！

批評家の中に、この問題を劇全体の主題であるとするものもいることは「序」で述べた。しかし、ここにイブセン自身の感慨が込められていることは否定し難いにせよ、〈芸術〉と〈人生〉の相剋はこれ以前もこれ以後もこの劇の中で具体的な形で示されているわけではない。いかなる「芸

術”によつて、どのような“人生”が犠牲にされたのか、またはその逆があつたのか。なるほどソルネスの人生は、妻との現在の関係によつてある程度示されている。しかし芸術の側の説明は全くない。ソルネスがいかに偉大であり、実際にどのようなすくれた建築物を作つたか、ヒルデの言葉を別にして、どこにも具体的に述べられていないのである。イプセンは草稿にあつたソルネスの世界的名声についての科白をわざわざ削つた。⁽¹⁾実際のところ《芸術》と《人生》の葛藤が、このあと、ソルネスの解決しようと努める問題ではない。これはあくまでこのソルネスの《語り》の科白として問題にされることである。つまり、すでに書いたように、彼の語る意識は妻への慮りから、自らへのそれに移っていることであり、だからこそ今引用した科白の直前に、ソルネスはヒルデが指摘する“トロル”の存在をむしろ肯定したのである。

ヒルデ（不明確な表情で彼をみる）それなのに、子供部屋をまた建てているの？

ソルネス（はじめに）気づいてないかね、ヒルデ、不可能なこと——それもまた人を魅惑するものだって

ことに？

ヒルデ（考える）不可能なこと？（生き生きして）わかるわ！ あなたにもそんなおぼえがあるの？

ソルネス ああ、ある。

ヒルデ それじゃやっぱ——あなたの中にもトロルがいるのね？

ソルネス どうしてトロル？

ヒルデ じゃ、なんて呼ぶ？

ソルネス（立ち上がる）いやいや、そうだろうな。（激しく）しかしわたしがトロルであつてなぜいけないんだ。わたしにはなにもかもがこんな具合になつていくんだ！ どんなことも！

ノルウェー民話に屢々現われる“トロル”は森や山に住む妖魔である。ここはそれについて詳述する場ではないが、ヒルデがい出しソルネスが同意するこのトロルが、同じ民話に現われる超現実的存在の“ニッセ”や“フルドラ”と違って、本来《悪》なる存在であることには注意しておくべきだろう。世紀末ノルウェー文字ではトロルを人間内部に巢喰う《悪》の象徴として考えることもかなり一般に

なっていた。しかしここでもち出されている「トルル」は単に「悪」というよりも、人の力の及ばない次元で人間を動かすものといった意味合いをもつ。そしてそれがもう少しあとに再び口にされるときは、はつきりと、人間世界の道徳に左右されない、あるいはそれを全く顧慮しない内的衝動力の象徴として使われる。それはわれわれの日常世界の裏側に存在するだけでなく、この世界を否定し無となす力にほかならない。この意味のトルル世界をもっとも演劇的に示していたのがイブセンの『パール・ギュント』であった。すでに述べたように、ソルネスの内面世界が彼をとるべく外の世界と重なり合わないことが、ソルネスの自らを狂気と疑う根拠である。しかしヒルデは彼の内面世界の方を支持し、ソルネスは次第にそれを受け入れる。そのことがここで「トルル」の存在として肯定されるのである。

とまれ、ヒルデはソルネスの苦しみの原因は彼の罪ではないと慰めるが、それこそがソルネスを「昼も夜も責めさえないむ」疑いである。すべては煙突にあった一つの割れ目から出たことであつた。

ソルネス わたしは火事の起こるずっと前から、煙突

の割れ目に気がついていた。そして屋根裏へ行くたびに、それがまだあるかどうかみていたんだ。

ヒルデ で、あつたの？

ソルネス ああ、他には誰も気づいたものはいなかったからね。

ヒルデ あなたはなにもいかなかったの？

ソルネス そう黙っていた。

ヒルデ 煙突を直そうとも思わなかったの？

ソルネス 考えてはみた——しかし実行はしなかった。直そうと思うたびに、なにかがわたしの手をとめてしまうといった具合だった。今日はやめよう、明日だ、そう考えて、いつまでもそのままになっていた。

ヒルデ でも、どうしてそれを隠していたの？

ソルネス 思うことがあつてね。(ゆっくり、低く) 小さな黒い割れ目のおかげで、もしかしたらわたしは出世することができかもしれない——棟梁として。

ヒルデ (空をみつめ) それはとてもわくわくしたでしょうね。

ソルネス　ほとんどね、いや全く誘惑的だったといつてもいい。その頃のわたしには、すべてが単純で簡単なことに思えていたから。わたしは冬にそうなればいいと思った。お昼前どき。アリーネを櫥にのせて出かける。家のものは火をふんだんに燃やすだらう——

ヒルデ　その日はとても寒かったのね。

ソルネス　かなり凍てついていた。アリーネが戻ったとき暖たかいようにしておこうと思ったんだらう。

ヒルデ　あの人、冷え症？

ソルネス　うん。で、帰途についたわたしたちは煙が目に入った。

ヒルデ　煙だけ？

ソルネス　初めは煙、しかし庭の門までくると、古い納屋が猛々たる火に包まれていた——わたしがそうあってほしいと望んでいた通りにね。わかるかね。

ヒルデ　でもいったい、どうしてそんなことが！

ソルネス　そう、どうしてだらうね、ヒルデ。

ヒルデ　だけど、ねえ、棟梁さん、その火事が小さな煙突の割れ目から生じたってことはたしかなの？

ソルネス　いいや、ぜんぜん逆。煙突の割れ目が火事となんの関係もないのはわかつている。

ヒルデ　なんですって！

ソルネス　火事は衣裳部屋から出火したことが完全に実証されている——家の中の全く別の方角だ。

ヒルデ　じゃその割れ目のことをくぐくだいっているのはなんなの？

いささか長く引用したが、ここにはいくつかの興味深い問題が潜んでいる。第一に煙突の割れ目の話はここではじめて出される。したがってわれわれは当然ヒルデと同じ反応を示しながらこれを聞く。ソルネスは火事の原因が自分にあることを話すはずであるのに、煙突の割れ目は結局火事とは無関係であったという。ヒルデははぐらかされて、いったいなんの話だと文句をいうが、この話し方は明らかに聞き手を刺戟するためのものであらう。ヒルデ同様にわれわれも、また興味をかき立てられる。だがよく考えてみると、煙突の割れ目は火事と無関係であるばかりでなく、このソルネスの話内容とも必ずしもつながるものではない。なぜなら、このあとソルネスは「なにかを強く心から

望み、欲し、意志する力と才能があつて、それで最後にはそれが実現してしまうという能力の持主が」いることを述べるが、ソルネスが火事を欲し望むためには、なにも煙突の割れ目が不可欠であるわけではないからである。なるほど一種のオカルティズムとしては、具体的な手がかりが必要だということはあるかもしれない。だがここでソルネスは超現実的現象について述べてはいても、それが超現実的である点を強調しようとしているのでは全然ない。いったい彼はなぜ煙突の割れ目の話を持ち出すのか。というより、なぜイブセンは彼にこの話をさせるのか。

第一には、すでに述べたように、具体的イメージを出すことで話を面白くする効果を狙つただろう。(「もう一度坐りなさい、ヒルデ。面白い話をしてあげる。」)だがそれ以上に、このイメージは過去の話をソルネスの意識世界に現前させることによって、彼に今それを再経験させる働きをもつ。ということとは、われわれも今それを経験することを意味する。つづく火事の描写も、火事の事実はすでに幾度も言及されたものでありながら、その具体的な情景描写によって、そのときのソルネスの外的世界が今彼の内的世界として浮び出てくる。ここの話がほとんど完全に外的事件

の叙述にすぎないにもかかわらず、その実ソルネスは彼の現在の内的状況を吐露しているのである。だからこそ、彼の話はすぐに「心からの願望云々」に移行してゆく。

もう一つの注意すべき点は、彼の語りがより過去の出来事へと遡っていきながら、意識世界においてはより現在時点に近づいてくることである。ソルネスは火事が彼に都合よく生じたのは、彼が「助けてくれる手助け」を強く心から呼び求めたからであり、それゆえ子供が死んだのも、妻の才能が芽を出せなかったのも彼の罪であるという。

ソルネス 誰れがそれと呼んだんだ？ わたしだ！

それはやってきてわたしの命ずる通りに従つた。
(次第に昂奮してきて) 善良な人たちはこれを幸運だという。だがこの幸運がどんな思いをさせるものか教えてようか！ 胸の皮が大きくはがれて、赤くただれているようなものだ。助け人はわたしの傷をふさぐために他人の皮を剥いでくる！ しかし傷は決して直らない。——決して決して！ ああ、この傷のひりひりすることったら、あなたにはとてもわからないよ。

おそらく、胸がただれていることや、助け人がそれを直すために他人の皮を剥いでくるということからも、この科白は前に引用した「芸術」と「人生」の不調和の科白のくり返しとみてよいだろう。だがここの鮮明なイメージはソルネスの苦悩が単なる「芸術」とか「人生」とかという觀念の相剋ではなく、彼の内的世界が、外の他人の世界といかにしても折り合わないところに起因することを明らかにする。助け人の実際の働きは十年以上前の火事であったにもかかわらず、この不調和、ずれは、現在の意識世界を脅かすものとして述べられているのである。ヒルデがソルネスに病氣だというと、彼は、「氣違いといいたまえ、その意味だろう」と答えるのもそれゆえだろう。とにかく、これが第二幕のソルネスの「語り」の結論である。「語り」の間中、ヒルデは終始聞き手の立場を保持していた。だが今それが終わったとき、彼女はソルネスの良心は病んでいるという診断を下す。それは「とても繊細で、物事に耐えられず、重いものを支えられない。」彼女の求めるのは「頑丈な良心」である。ヒルデはソルネスの苦悩になにらの共感も同情も示さない。彼女は苦悩を解決するのを助けるの

でもその原因をとりのぞくでもない。苦悩すること自体を否定するのである。頑丈な良心とは、内と外のずれを解消するのではなく、それを無視することであろう。つまり他人の存在を自己に従属させる。今度はソルネスがそういう内的衝動を「トロル」と呼ぶ。いや、はっきりと「魔物」という。

ソルネス（立ち止まり）善魔も悪魔も。金髪のも黒い髪のも。いつも人をとらえるのは金髪か黒い髪か、それだけでもわかったらな。（歩く）はっはっ！ そうなれば問題はなくなるだろう！

ヒルデ（目で追って）それとも本当に強くて、堂々として、頑丈な良心をもてばいい。望む通りのことを行えるようにね。

問題は彼女のいう「頑丈な良心」がこの劇において否定的なものか肯定的なものかという点であろう。このあとソルネスは北歐伝説のヴァイキングたちをもち出し、彼らが頑丈な良心をもっていること、すなわち子供みたいに自分の思う通りの振舞いをすることを肯定的ニュアンスをもつ

て話す。そしてヒルデを猛禽にたとえる。それは他人との人間的関係にほとんど注意を払わない、無道德的なあり方である。

ヒルデ ……(激しく) どうして猛禽じゃいけないの、
どうしてあたしも獲物を狙っちゃいけないの？ 好きなものを手に入れちゃ？ 爪にかけ、しっかりと
かんで我がものにします。

ソルネスはヒルデを「夜明けの光」といい換え、彼女こそが強く心の中で呼んでいた助け人であったことを肯定する。すなわち彼女はソルネスが恐れ、「そして心の底ではたまらなく懂れている」へ若ものゝである、と。

ソルネスの恐れるへ若ものゝとは、その無道德的な、人間関係を無視する要求であることは第一幕でも示唆されていた。しかしあそこでは、かつての自分をも含めて、その態度をよしとする確信はなかった。だが今、自己の内面吐露のあとに、そういう若ものを彼の方で呼び求めていると考える。このあとにつづいてヒルデがラグナールの設計図に承認の言葉をかかせることになるのも当然だろう。しか

し果してソルネスは、「猛禽」たるヒルデによって闇の心を開かれたのであろうか。このとき町から戻ったソルネス夫人は、ソルネスの新しい内面世界の可能性を否定する。というよりは、それを禁じようとする。今晚塔の上に花輪をかけようというソルネスが、これまで二階のバルコニーにも立つことのできない高所恐怖症であることを暴露するのである。ヒルデはただちに問いただす。

ヒルデ (緊張して彼をみる) 本当なの、本当じゃないの？

ソルネス めまいがするってこと？

ヒルデ あたしの棟梁が——自分の建てた高さにもものぼることができないってこと。

ソルネスを作者のイプセンに重ね合せて、この「めまい」を、イプセンが『幽霊』や『人民の敵』などで世に教えたとした生き方を自らは実行できなかったことの象徴と解釈するのは誤りであろう。ソルネスは建築家たることの代償について述べていた。自分の建てた高さにめまいを感じるのは、その代償の巨大さに耐えられないことを意味する。

ヒルデはそれを認めようとしなない。ソルネスに代償の痛みを無視させる、あるいは妻への慮りを棄てさせる。

この点からみると、ヒルデが第三幕冒頭のソルネス夫人との会話によってソルネスへの要求を諦めるようになることには、劇の論理からいってやや問題があるように思われる。ソルネス夫人が、亡くなった子供のこともよりも火事で焼けた「なんでもない小さなもの」に心を痛めていることは種々批評家の臆測を呼んでいるが、このことはソルネスとソルネス夫人の外とのかわりの違いを示すものではあつても、第二幕冒頭にみられた二人の内的平面の同一性を否定するものではない。ここで子供の死は天の宿命として感謝して受け入れるべきだと話すことが、あそこで「でも火事のあとのこと、ああ、たまらないわ。それなのよ、それが、それが！」という叫びを引き出した傷あとの完癒したことを意味するはずはない。しかしこういったソルネス夫人の話が本当にヒルデの〈頑丈な良心〉を柔げる力をもっているのか。あるいは話の内容ではなく、ソルネス夫人と親しく話をしたということがヒルデの心を変えたというかもしれない。もしそうだとしたら、ソルネスに〈王国〉を要求するために実の父親まで棄ててきた彼女が、しばし

の語らいによって相手の気持を慮るようになるものである⁽¹⁴⁾うか。もちろん現実には、こういう心の変化はありうる。それどころか、「見知らぬ人」と「親しくなった人」に対するわれわれの感情の相違は日常絶えず経験していることである。だがわれわれにとって、またソルネスにとって、ヒルデは単に現実的な人物ではなかったし、このあともそうである。彼女が現実と非現実の微妙な兼ね合いの上に存在する（ソルネスとわれわれの意識にとって）ことは前にも触れた。

ともあれ、このヒルデの変化の兆しが、ソルネスの良心をより固まらせる作用をなすことは事実である。彼は自分の幸せのためにその生き血を吸った妻を「死んでいる」といい、「生きながら死人に縛りつけられている」ことを嘆く。これは妻への龐大な負債におしひしがれていたソルネスの言葉とはなんという違いであるうか。今や形の上とはいえ、ソルネスの方がヒルデを鼓舞する。合言葉は当然〈猛禽〉、〈ヴァイキングの魂〉、そして〈頑丈な良心〉である。

おそらく『棟梁ソルネス』に含まれている数多くの象徴やイメージの中で、われわれをもっとも当惑させるのはこ

ここでヒルデが口にし、ソルネスがすぐさま受け入れる「空中のお城」であろう。ヒルデはまず「王国」には「お城」が必要だといひ出し、それをソルネスは建てるべきだと主張する。したがってこのイメージも「王国」同様に超現実的なものに違いないが、ヒルデは第一幕で「王国」をなにかの象徴としたのとは異なつて、ここではこの「お城」を具体的に描写することによつて、ソルネスと彼女との新しい關係を示唆しているように思われる。

ヒルデ（ゆっくり）あたしのお城は高いの、とても高いの。四方八方、妨げるものもない。あたしは広々と——広々とあたりをみまわせるの。

ソルネス それには高い塔もついている？

ヒルデ すぐく高い塔。その塔のてっぺんにバルコニーがあるの、そこにあたしは立つて——

ソルネス（思わず額に手をおく）そんな目がくらむような高いところに——

ヒルデ そうよ、そこに立つて、他のものを見下ろすの——教会を建てている人たちとか、父や母や子供たちのために家を建てている人たち。あなたも

ぼつてきていいわよ。

ソルネス（低く）棟梁はお姫さまのところへ——のぼつていくことが許されますか？

ヒルデ 棟梁がそう望むならね。

ソルネス（うなずく）棟梁——はのぼつてくる。

「序」でも触れておいたが、批評家たちはここで、イプセンが二十年以上も前に書いた詩「建築設計」をもち出す。自分の詩が初めて新聞に掲載されたときの自己満足を詠ったこの詩には次のような一節があるからである。

へぼくは天に聳える城⁽¹⁵⁾を建てるぞ。それが北欧中を照らすのだ。

そこに翼塔を二つ作る、大きいのと小さいのと。

大きいほうは不滅の詩人が住まう家。

小さいほうは娘さんのための遊び部屋。——

たしかに、この場面を書いているイプセンの念頭に「建築設計」が浮んでいたことは大いに考えられる。そうだとすればイプセンはこの詩の次の節に、「建築師が理性をとり

戻すと、城は馬鹿々々しい空想に思えてきた。」という詩

句があることも忘れてはいなかったはずである。したがってこの「空中のお城」もまた、実際には「馬鹿々々しい空想」にすぎないとしてよいのであろうか。この点がソルネスとヒルデの対話では不明確である。たしかにヒルデは、今後二人が一緒になって建てる「この世のいちばん素晴らしいもの」を「空中のお城」と呼びながら、「それは簡単に逃げ込めるところ、建てるのも簡単——特にめまいのする良心をもった棟梁さんにはね」と皮肉をいう。しかしソルネスはとり合わない。彼は「土台のしっかりした」
「真実の空中のお城」を建てるに必死である。

だが、⁽¹⁹⁾「土台のしっかりした空中の城」とはどういうことか。もし「空中の城」がソルネスとヒルデの、外の世界に考慮を払わない、あるいは外の世界を高めから見下ろす二人だけの新しい関係（生活といわなくても）を意味するとすれば、へしかりした土台」とはその関係が現実的な基盤をもつものであることを意味しているとすべきだろう。だがそれがいかにして現実的たりうるかは、どこにも示唆されていない。代わりに、この劇中唯一のソルネスの現実的な行為である「塔のぼり」の「意味」が語られるのであ

る。

ソルネスの「塔のぼり」は、十年前のその行為が第一幕で問題にされたあと、第二幕では終りに到るまで誰れの口からも聞かれることがなかった。そしてこのときも、その口にされ方はいささか唐突であった。ソルネスがラグナールの設計図に承認の言葉を書かないのは報復を恐れているからだといったとき、ヒルデはこう叫ぶのである。

ヒルデ（恐怖に包まれ耳をふさぐ）そんなこといわないでちょうだい！ あたしの生命を奪いたいのだ！ 生命よりも大切なものを！

ソルネス それはなんだね？

ヒルデ あなたの偉大な姿をみることに、手に花輪をもつて、高く高く、教会の塔の上に。……

厳密に言えば、このヒルデの科白はまだソルネスの二度目の「塔のぼり」を要求しているわけではない。ソルネスはもはや教会も教会塔も建てることをやめたと話していたのだからである。ここに描かれているイメージはそれがヒルデの脳裡にこの十年間ずっと焼きついていたことを証す

る。ソルネスは彼女に自分の過去を語ることで内的世界を露わにしてきたが、それはいわば彼女の十年間の期待に応じるためのものでもあった。〈語り〉の最後がヒルデのいう〈頑丈な良心〉で締めくくられたそれが理由であった。だからこそ、今ヒルデの言葉がソルネスの意志を一転させ、ラグナールの設計図に承認の言葉を書かせる。

だが、塔にのぼることは口にされなくても新居の上に建てられた〈塔〉のことは第一幕ですでに話されていたし、第二幕の語りもそれを眺めながらなされているといわれるかもしれない。だからこそヒルデの「生命よりも大切なもの」についての科白のあと、ソルネス夫人が戻ってきて、ソルネスが今晩新しい家の塔に花輪をかけようといひ出し、ヒルデがすぐさまそれを、ソルネス自身、〈塔のぼり〉と受けとる経過も自然なことに思われる。たしかに、〈家〉と〈塔〉の結びつきも、批評家の解釈をうながしてきたこととであった。しかし新居の上の塔は、ソルネスがヒルデに、住む家につけるにしては「他人は高すぎるというだろう」と話しているにもかかわらず、妻のアリーネからもラグナールからも全く問題にされていない。彼らにとってはソルネスがそれにのぼるかどうかが問題になるだけであ

る。第二幕の終りにこの行為が暗示されるまで、〈塔〉はいかなる意味でも彼らの関心を引いてはいなかった。そしてまた、実のところヒルデにとっても〈塔〉はそれ自体で意味をもつのではない。城の塔の上に彼女が「お姫さま」として住み、棟梁がそこまでのぼってくることによって意味をもつのである。ただソルネスの新しい関係はヒルデとのみ結ばれるという証しが必要となる。ヒルデはラグナールからきいたカーヤの話にからませることでソルネスの〈塔のぼり〉を要求するのである。

ヒルデ あれは本当なの、本当じゃないの？

ソルネス (強く) そんな問いには答えない！ あなたは、徹頭徹尾わたしを信じていればいい！

ヒルデ じゃ、高いところで自由になったあなたを見せようだい！

ソルネス (重く) ヒルデ——そんなことは日常茶飯つてわけにはいかないよ。

ヒルデ (熱情的に) あたしみたいのよ！ みたいのよ！ (願う) もう一ぺんだけでいいの、棟梁さん！ もう一度だけ不可能なことをやってちょうだい！

しかしなぜ、彼が塔の上に立てば二人の新しい関係を信じることができるのか。あるいは逆にいつて、なぜ塔にのぼらなければその関係が成立したことになるのか。いうまでもなく、かつてのソルネスの「塔のぼり」は、過去の束縛からの解放を意味したからである。それは「不可能なこと」の実現にはかならなかった。彼は次のようにヒルデに「語って」いる。

田舎の信仰深い家に生まれ育ったソルネスは教会建築こそもっとも価値あるものと信じて、心をこめて田舎の小さな貧しい教会を建ててきた。しかし火事のあとリーサンゲルで教会塔を建てたとき、あの火事と子供の死が神の意図したことであると悟った。「彼はわたしに、この分野でもっとも完全な棟梁になる機会を与えてくれたんだ——彼のための素晴らしい教会を建てさせようとしてね。」子供を奪ったのも彼が愛情とか幸福とかいうものに心奪われず、ただひたすら棟梁として神のために建てつづけさせるために違いない、そう悟ったソルネスは神に反抗して自ら「不可能事」を遂行した。それまでどうしても高いところにのぼることができなかった彼がリーサンゲルの教会塔の上に花輪をかけたのである。そして頂上に立ったとき彼は神に

むかってこういった。「聞きたまえ、偉大な力の主よ！今からわたしも自由な棟梁となる。自分自身のやり方で。あなたがあなたのやり方でそうなっているように。わたしはもう決してあなたのための教会は建てない。建てるのは人間のための家だけだ。」ヒルデはそれが彼女の聞いた「天上の歌」だったのだというが、神は「あとでちゃんとその埋め合せをしてきた。」

ソルネス（暗く彼女をみて）人間の家を建てること——それは三文の値うちもないんだよ、ヒルデ。

ヒルデ 今になってそう思うの？

ソルネス そう、今わたしにははっきりわかる。人々にはそういう家なんかんの役にも立ちほしない。幸福になるための役にはね。わたしだって、そんな家をもったとしても役には立たなかっただろう。（静かな、苦しい笑いで）ね、とどのつまり、そういうことなんだよ、ずっとずっと思い返してみるとね。この地上になにひとつ建てはしなかった。建てるためになんの犠牲を払ったわけでもなかった。無だ、無だよ——すべてが。

これは『ブラン』以来多くのイプセン劇の中で主人公が最後に到達する「無の想念」に似る。芸術家たることの代償におしひしがれていたソルネスは、すべてが結局無であることに思い到っているようにみえるからである。むろん論理的に考えるなら、この言葉はいささかおかしい。彼は今、火事も子供の死も神の意図するところだったと十年前に悟ったというが、第二幕では神の話はなにもなく、火事が自分のせいであり、子供の死やアリーネの不幸も自分に罪があると語っていたからである。しかしすでに述べたように、ソルネスの「語り」は事実としての内容は過去に遡りながら、語る意識状況はより現在へ進んでくるものであった。この「語り」も、第二幕のそれより過去の出来事でありながら、より現在の意識世界をあらわすものになっている。ここでソルネスの内的状況の平面が一躍神の問題に移行したために、われわれは芸術家の痛みも妻の束縛の苦しみも、すべてを含めて「無」であるとする。ただ注意すべきは、このソルネスの「無の想念」が、ブランやペールのそのようにそこに到達することで神へ回帰するといふものでもなければ、アルヴィング夫人やグレーゲルスのそのように自己の存在基盤を失なった絶望に陥れるもの

でもなく、また、レベッカやヘッダのそのように自らの死へと導くようなものでもない点である。ソルネスはむしろ十年前の神への反抗を再びくり返そうという。神の報復を恐れていた彼が、それを「語った」結果、新たな反抗心を呼びさまされるのである。彼の「無の想念」はそれこそあらゆる罪の意識を払いのけた過去の無化に変容する。そしてそれがソルネスには自由とされる。もう一度「不可能事」をやるよう、すなわち「自由」になるようヒルデに要求されて、ソルネスはこう約束する。

もしそうしたらね、ヒルデ、わたしはあの上に立って、前と同じように彼にむかって呼びかけるよ。

……

彼にこういつてやるよ、聞きたまえ、偉大なる力の主よ——わたしのことは好きなように裁くがいい。しかし今後わたしはただ、この世でいちばん素晴らしいものだけを建てる——

……

——建てるのは、わたしが愛するお姫さまと一緒だ

……

それからこういう。今から下に降りて彼女をこの腕に抱き、キスをする——

……

なんども、なんども、そういつてやる。

……

それからわたしは帽子をふる——そして地上に降りてくる——そして彼にいった通りのことをする。

だがソルネスが今このようにして閉じようとする十年間の輪はなにかの完成といえることであろうか。われわれはリーサンゲルでの神への反抗と、ここで約束しているそれとの間にある決定的な相違を見逃すことはできない。あのときソルネスは自らの神からの独立を宣言した。広場で叫んだ「小悪魔」のおかげであやうく目がくらみそうになったとしても、とにかく生涯ではじめてめまいを克服した。それは彼の現実的な反抗であった。その結果、この十年間、いかなる苦悩と苦痛を味うことになったかについてソルネスは語ってきた。そして語り終ったとき、彼は再び神にむかって呼びかけようというが、それはかつてのような

独立の宣言ではなく、つまり、現実的に神の意図に逆らうのではなく、神を肯定するか否定するかという問題の存在しない超現実的な「王国」の城に愛する姫と住むというのである。めまいの克服も独りではできない。彼女と「手に手をとって進む」ことでそれを避けようという。だが本当に、「へしっかりした土台の空中の城」はソルネスの「塔のぼり」によって現実性を獲得するのであるうか。ともあれ、ここで『棟梁ソルネス』はソルネスの「語り」の次元を完了する。あとは、劇中唯一の具体的行為を通して、ソルネスが到達したと思われる「自由」の真の意味が明かされてゆくのである。

六 「塔のぼり」と墜落

二十世紀の劇作家であれば、塔にのぼるソルネスの姿をなにかの形で舞台上に示すことを試みたかもしれない。そして同時にそれを眺めているヒルデをも観客の前に提示しようとしたかもしれない。しかしイブセンには、というより、十九世紀後半のリアリズム演劇にはそういう劇思考はなかった。だから二十世紀の劇を指向しながら十九世紀

の枠に閉じこめられたところに『棟梁ソルネス』の劇としての不明確さと芸術的限界をみる批評家もいる。⁽¹⁸⁾ だがいかにしても、劇場で現実の塔のぼりを行なうことは不可能である以上、それを象徴的にみせることは、この行為にたしかに含まれている象徴的意味をほとんど一義的な、アレゴリカルなものにしかねないだろう。イブセンは写真性に忠実であることによって、逆説的に写真を超え、塔のぼりそのものは舞台上に表現せず、それを眺めているヒルデに述べさせることによってである。ヒルデは次のようにそれを描写する。

(不動のままソルネスを目で追って) のぼっていく、のぼっていく。高く高く、もっと高く!

ごらんなさい! ああ、ごらんなさい!

……

のぼっていく、のぼっていくわ。もうすぐ頂上よ。

……

とうとう、頂上の足場にのぼったわ! いちばんてっ

ぺんに!

(静かな内面の喜びにあふれ) とうとう! あたしはまた

もや自由なあの人を目にしたわ!

……

こういう姿をあたしはこの十年間ずっと見つづけてきたのよ。なんて堂々と立っているんでしょ! それでもやっぱり恐ろしくらくわくするわ。ほら、ごらんなさい! 今、尖端に花輪を掛ける!

……

ええ、そうなのよ、不可能なことなのよ、今あの人が見ていることは! (目に不明確な表現を浮べて) あの人

……

いるのよ、あの人が見えを挑んでいる相手がね。

……

じゃあなたには、天上の歌声も聞こえないわね?

……

あたしには歌声が聞こえるわ。力強い歌声! (荒々しい歓喜にあふれ叫ぶ) 見て、見てよ! あの人、帽子をふっているわ! こっちに合図しているのよ! ああ、こっちらも合図をしましょう! だって、今こそ、今こそ、すべては終わったんだわ! (ドクトルから白

いシヨールを奪い、それをふって上に叫ぶ）棟梁ソルネス、ばんざあい！

このヒルデの科白の間に他の人物たちの驚きと恐怖の言葉がはさまれる。人々はドクトル・ヘルダールの忠告によって、身動きもせずにソルネスをみつめているが、ここでわれわれにはソルネスの「塔のぼり」がその幾重にも重なったイメージをもって浮んでいる。一つには、さきに引用したソルネスの言葉通りの神への新たな挑戦の姿であり、ヒルデが帽子をふっていると述べている以上、約束は果たされたのに違いない。これはソルネスの内的世界が「塔のぼり」の形で解放されているイメージである。だがその行為の外的な形は必ずしも自信に満ちたものではないだろう。人々が息を呑んで見つめているこの静寂からは、彼の一步一步の足どりが、自らの「めまい」を克服しながらのものであることが感じとられる。それは「自由」への歩みというより、ほとんど無謀な行為であり、墜落はすでに予期されているといつてよい。それに反してヒルデには、彼の姿は堂々としてみえる。そこには彼女をわくわくさせる転落の危険性があるだけに一層、ソルネスの「自由」は確信さ

れるのだろう。彼女だけがまわりの静寂をおして歓喜の言葉で「塔のぼり」を描写する。もちろんその姿は彼女の主観的なイメージであろうが、しかしそのイメージにもまた、われわれを納得させるだけの力が込められていることは否定できない。そうしてこういう現実的なイメージのむこうに、「空中の城」というような超現実的次元への飛翔が感じられる。トロルを内に秘め、トロルとしてのソルネスのもとにやってきたヒルデは、今、十年來の目的を達成した。「今こそ、すべては終わった」のである。

いうまでもなく、この彼女の言葉はヨハネ伝第九章三十節にあるイエス・キリストのそれからきている。そこではこうなっている。「すると、イエスはさうぶどう酒を受けて、『すべてが終わった』と言われ、首をたれて息をひきとられた。」もちろん、「終わった」というのは諦めの意ではなく、「事がなしとげられた」の意である。このヒルデの言葉から、ソルネスの「塔のぼり」にある、完成をみるのは一般的であるし、あるいは、それが神への挑戦であったことから、つづくソルネスの墜落を引き起こす「ヒュプリス」と⁽¹⁹⁾とする批評家も少なからずいる。ここに『棟梁ソルネス』の象徴性の頂点をみるわけである。しかし、イエスはすべて

を完成して息をひきとったとき、その「すべて」には彼の復活の予告も含まれていた。ソルネスの死のあとには、彼の復活があるのであろうか。第一にこの科白がヒルデの口から出ていることは、それがイエスの言葉からきているとすぐにわかるだけに、われわれに奇異な印象を与える。ソルネスは神に逆らっているものである以上、このイエスの言葉は一つのアイロニーであらう。しかもソルネスの墜落は神への挑戦自体によるものではなく、明らかに、ヒルデがヘルダールの腕から奪⁽²⁰⁾って上に振ったソルネス夫人の白いシヨールが原因である。ソルネスは十年前に全く同じ場面で、ヒルデの振っていた白い旗に目がくらみそうになっていた。それならば「すべてが終った」とはなにが終ったのであろうか。そしてソルネスの墜落は結局彼が妻からの解放に失敗したことを意味するであらうか。それともヒルデとの新しい関係は彼にはあまりに高すぎたということであるうか。

イブセン晩期の作品が青年期のそれへ回帰していることはつとに指摘されている。その理由の一つは、両者に〈山〉のモチーフがみてとられることである。最後の二作『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』と『私たち死んだものが目覚

めたら』がともに主人公の山のぼりと死によって終っているだけでなく、一つ前の『小さなエイヨルフ』にも〈山〉のモチーフは明らかである。これらにおいて〈山〉は自由獲得の場とされるが、結局主人公たちの〈自由〉は山のぼりによって保証されることはない。イブセンがノルウェーを去る前、三十四歳のとき書いた『愛の喜劇』でも、主人公は最後に自由な詩人の生活を求めて山のぼりに出発していた。この時期に書かれた詩「荒原にて」にはこのモチーフが正面に据えられていた。言うまでもなくイブセンの二大劇詩『ブラン』と『ペール・ギュント』は青年期の〈山〉の主題を集大成したものである。しかし後者には同時に〈海〉のモチーフもあらわれており、そのことはこの作品のあとにつづいた中期の写実劇がまさしく〈山〉を棄て〈海〉にむかったことと無縁ではないに違いない。『社会の柱』や『人民の敵』や『海の夫人』に〈海〉が中心的モチーフになっていることはいうまでもないが、『人形の家』『幽霊』『野鴨』『ロスメルスホルム』にも、〈海〉のイメージは重要な要素として使われている。ここでこれら〈山〉や〈海〉のイメージを、たとえばバシュラール風に精神分析してみせる必要はないだろう。問題はイブセンにとっ

て、これらが常に「自由希求」と結びつけられておりながら、決してそこで「自由」な生活が達成されるのではなく、ほとんど常に一種の「誘惑」として主人公の心に働きかけている点にある。この意味では「山」も「海」も同等だが、違いは彼らの内的志向が垂直的か水平的かにあり、中期作品が水平的になるのは、それが近代社会の日常的問題を扱うところに由来するのに違いない。文明社会は明らかに山岳地帯のものではなく、水際の平地において成立するものだからである。しかし同時にその物質的な横への広がりとは人間内部の精神的高揚を欠く。このこともまた『ペール・ギュント』に如実に示されていたことであつた。

『棟梁ソルネス』はこの意味で、水平志向のあとに、あらわれた最初の垂直志向をもつものである。⁽²⁾彼の「塔のぼり」とつづく墜落は、『ブラン』の最終場面への回帰とみられるし、その垂直行為が、神と人の関係を暗示する点でも共通していることはたしかながら、ブランの死とソルネスの死は明確に異なる視点から眺められている。同時にこれが、同じく自由解放を求めて愛する人と「手に手をとって」滝に身を投げるレベッカの死や、ピストル自殺をするヘッダの最後とも違うことは明らかだろう。

ソルネスの「塔のぼり」につづく墜落は次のように示されている。

ヒルデ ……(ドクトルから白いショールを奪い、それを振って上に叫ぶ)棟梁ソルネス、ばんざあい!
ドクトル・ヘルダール やめて! やめて!

(ヴェランダの婦人たちはハンカチを振り、通りの方からも万歳の叫びがあがる。それから突然、沈黙となる、そして群衆は恐怖の叫びをあげる。板切れや木の塊とともに人体の墜落していくのが木々の間からかすかにみえる)

ソルネス夫人と婦人たち (同時に) 落ちる! 落ちる!

(ソルネス夫人はよろめいて気を失ない、叫びと混乱のうちには婦人たちによって支えられる。通りにいた群衆は垣根を踏み倒して庭へなだれこんでくる。ドクトル・ヘルダールも急いで下へ走っていく。短かい間)

ヒルデ (石と化したかのようにずっと上をみつめたまま)
あたしの棟梁さん。

ラグナール (震えながら手すりに身を支え) こなごなだらう。即死だ。

婦人たちの一人（ソルネス夫人が内へ運ばれるとき）下へ行ってお医者さまをお呼びしてきて――

ラグナール 足が動かないんです――

別の婦人 じゃ誰れかを呼んで下さいな！

ラグナール（呼ぼうとする）どうなった？ 生きているのか？

声（下の庭から）棟梁ソルネスは死んだ。

たとえば、舞台上では、この“声”を『ブラン』の最後の“声”と同等のものとして表現することも可能だろう。『ブラン』の“声”が屢々そう解釈されるような主人公の断罪であると、この“声”を解釈するわけである。しかしそうしたとき注意すべきことは、ブラン“断罪”の声は「天から」響いていたが、ソルネスのそれは「下から」聞えてくる点である。下の庭にいたのは「垣根を踏み倒して庭になだれこんできた」群衆である。この“声”に一種の超現実な意味合いをみるとしても、それが群衆の世界からのものであることを無視することはできない。これまでただの七人の登場人物によって示されてきたソルネスの閉ざされた世界が、最後に到って一挙に群衆に踏みこまれる。彼らが

ソルネスの〈塔のぼり〉を眺めていることは「木々の間からおぼろげに見え」ていた。しかし実のところ、彼らの存在はソルネスの内的吐露の間中ずっと、彼を外から脅かす他人の世界として「おぼろげにみえていた」ものではなかったか。群衆の中にはラグナールの言葉にあるように「師匠の臆病さ」を嘲けるためにきた若い連中もいる。だがソルネスを脅かしていたのは単に若ものだけでなく、外の世界全体とのつながりであった。ほとんど純粹に内的世界のみを描いているように思われた『棟梁ソルネス』が、その外側に常に現実的な社会の存在を示唆していたことが、最後の群衆劇化によって明瞭になる。そしてこの群衆は過去からの解放を求めたソルネスを無化するばかりでなく、ソルネス夫人が見知らぬ他人によって荒されたと嘆いていた庭をより一層大規模に蹂躪することによって、ソルネスがそこで悩んでいた平面自体を崩すものとなる。これが、ブランを埋めた“雪崩”の、近代社会劇を経たあとの形である。雪崩は白い鳩にたとえられた。しかしソルネスを埋める群衆のすぎたあとには、ヒルデの振るソルネス夫人の白いショールが残るのみである。ヒルデと“手に手をとって”築こうとした天上の楽園は、現実世界の人間関係をつ

いに超えることができない。

批評家の多くは、ソルネスの墜落にもかかわらず、その「塔のぼり」にある種の「勝利」をみようとする。少なくとも彼は神への挑戦という約束を果し、ヒルデに天上の歌声をきかせたというのである。あるいは、ソルネスは落ちたにせよ、風見の上には花輪が飾られているのだと想像図を描くものもある。しかしソルネスの願いは、過去から現在までつづいてきた彼の生活の矛盾を止揚して、自由な未来にむかうことだったはずである。妻に縛られていることに絶望していたにしても、それは自らに罪があるという意識によって、束縛をかえって「心を安める苦行」とも感じていた。もしこの矛盾を解こうとするなら、彼の内的世界のずれをこそ、現実生活において解決せねばならない。ヒルデはソルネスの苦悩を吐き出させることで一種浄化したのが、そのあとに吹きこんだのは「空中の城」というような非現実的なイメージでしかなかった。「塔」は他のイブセン劇の「山」同様に、やはり「誘惑」とすべきであろう。ソルネスの墜落のあとに風見の上に花輪が残っているのだとしたら、それはヘッダの射った玉がたしかに「こめかみ」に残っていることと同じような意味しかたない。ヒ

ルデ以外の誰れも、ソルネスの行為の「美しさ」を認めてはいないのである。

こうみてくると、ヒルデがいい出す「空中の城」は、むしろ現実を忘れさせるために悪魔がキリストに示した超現実的ヴィジョンに似る。そもそもヒルデは自ら「小悪魔」と名のついていた。キリストは悪魔の誘惑を退けた。しかし芸術家は、そして知識人は屢々その誘惑に負ける。負けるというより、それをこそ「自由」とみる。

あるいは、ソルネスの芸術家としての無常感や信仰心の放棄、また「若もの」への憧れや超現実的なものの希求などから、「ファウスト伝説」の変形をみることも可能だろう。第二幕のソルネスの告白のあと、「トロル」を初めとした異教的要素が頻出してソルネスの心をとらえていたし、彼は結局神からの独立を果せずに奈落に落ちる。ソルネスが陥いる誘惑が中世伝説や聖書のパターンをとるのは、「ファウスト物語」を近代作家が好んで素材としてとりあげてきたように、ここに近代知識人を抗いたい力で惹きつける自由の危険性の典型的な形を感じるからに違いない。過去をすべて棄てることはいわば自己の魂を売ることである。ファウストは自由になるが、それが「しつかりした土

台」をもつと思つたのは幻想であつた。ソルネスの「塔のぼり」は、この自由に魂を売る契約行為であるということもできるだろう。⁽²³⁾

しかしいうまでもなく、こういうアレゴリカルな意味を探ることだけで『棟梁ソルネス』の最終場面が解釈しつくされはしない。くり返し断わってきたように、ヒルデは単に超現実的なものの象徴としてあるのではなく、ソルネスにとつてもわれわれにとつても現実的存在たることをも失なっていないのである。ソルネスの墜落はたしかにある程度の象徴性、アレゴリー性をもつが、舞台上にわれわれがみるのは彼の姿ではなく、彼を眺めているヒルデと他の人物の姿であつた。しかも、『棟梁ソルネス』自体はソルネスの墜落そのもので幕を閉じるのではなく、ヒルデの次のような叫びで終るのである。

ヒルデ（静かな、まどい気味の勝利のうちにあるように）
でも、いちばんてっぺんまであの人はのぼつたわ、
そしてあたしは天上の堅琴を聞いたわ。（ショールを
上に向かってふつて荒々しい心の強さで叫ぶ）あたしの
——あたしの棟梁さん！

ここにこの劇の写実性と象徴主義性の見事な集約点がある。たしかにヒルデはある目的を達成した。しかしこのヒルデの科白についているト書きは、イブセン自身の意図が決して単純ではなかったことを示している。「静かな、まどい気味の勝利」とはそれ自身が矛盾である。そして心からの叫びをあげながら、ヒルデの手にはソルネス夫人の白いショールが翻る。たしかにソルネスは、ヒルデの棟梁さんとして終つたかもしれないが、しかしこのあと彼女は高い塔の上の部屋に住まうようになるわけではない。そのくせ、このあとヒルデはどうなるか、ここには全くなに一つ示唆するものはないのである。もちろん、劇が終つたあとを想像することは一種の邪道であらう。しかし『棟梁ソルネス』以外のイブセン写実劇には、その後の人物たちの現実生活を全く視野から拭い去ってしまうような終り方をしているものは皆無である。ヒルデは塔の上に立つたソルネスを再び目にしたということで現実的にも、超現実的（劇機能として）にも、その存在を完了する。とすれば彼女はキリストを誘惑する悪魔よりもむしろアダムを誘惑したイヴに比されるかもしれない。彼女自身が超現実的なのではなく、すでに蛇なる悪魔に誘惑されていたのである。こ

でもそれを性的なものと解釈することは可能だが、しかし、ヒルデもまた彼女を閉じこめていた檻からの自由を願ったことは事実である。ソルネスの墜落はしたがって、楽園からの転落であるともいえるが、しかしその楽園は天上のそれではなく、彼らをとりまく社会の中での真の自由獲得のことではなければならぬ。それがどういふものかは、おそらくイブセン自身にもわからないのである。

〔註〕

- (1) かつて筆者がみたロンドンの舞台 (National Theatre Company, 1964) もコペンハーゲンの舞台 (Scala Theater, 1973) もノルウェーの舞台 (ヘルゲン Den Nationale Scene, 1975) も満足できるものではなかった。この劇の演ずるに難しいことは、第三回国際イブセン・セミナー (一九七五) でも話題になったことである。 *Contemporary Approaches to Ibsen* 3, ed. Harald Noreng etc. (Oslo & etc., 1977) p. 154.

(2) 『成城文藝』八一号。

(3) 『成城文藝』四九号「イブセンの劇的アイロニー」。

(4) イブセンがストリンドベリの『父』に感銘を受けたことは彼が書店からこの本の献本を受けたときの礼状によくあ

らわれている。『ストリンドベリ名作集』(白水社、一九七五年) 解説参照。

(5) ソルネス夫人の衣裳は、チェホフの『かもめ』のマーシヤのそれを思い浮ばせる。マーシヤは「これは私の人生の喪服なの」という科白でそれを印象づけているが、ソルネス夫人は、全く自分の衣裳に言及しないにもかかわらず、マーシヤ以上にそれは彼女の「人生の喪服」であろう。

(6) 「生きる喜びなしでは生きてゆけない」と訳した原語は……som ikke kan leve livet glædeløst (*Ibsen Samlede verker* Hundreårsut. XII, s. 106) “生ある喜びなく、生きがたき人生” という言葉は『幽霊』でも使われ、そこでも『棟梁ソルネス』同様に、“義務” という言葉に對置されるものになっていた。この“生きる喜び”の意味については、一般にはイブセンの肯定するものとされているが、筆者は、むしろイブセンのアイロニーをここにみる(前掲「イブセンの劇的アイロニー」参照)。少なくとも“生きる喜びなしで生きてゆけな”かった侍従アルヴィングの求めたものは女中による性的満足であった。

(7) 『棟梁ソルネス』のエロスの側面を強調する傾向は今日までも根強くつづいており、ノルウェーの若い研究者による最新の研究でも、この劇の人物はほとんど性的欲求の面

から眺められている。すなわち、Jørgen Haugan, *Henrik Isens melode* (Oslo, 1977) この本の著者はカーヤがソルネスの事務所に晩にやってきたとき彼との同衾を求めてきたことは明らかだという。また、ソルネス夫人の性的不感症を強調し、ソルネスがヒルデを「光」とみることとは性的欲求のあらわれであるといい、そもそもソルネスとヒルデの結びつきがリーサンゲル Lysanger (lys は光の意) であったとされていることの象徴的意味をみている。s. 190-217.

- (8) ここで『棟梁ソルネス』を書いていた頃のイブセン自身の妻との関係を引き合いに出す必要性は必ずしもないが、この劇の最初の覚え書ともいえる詩「そこに坐っていた、彼ら二人は——」を思い浮べることは自然であろう。この詩は、焼跡に坐っている夫婦がその灰の中を探しまわっても、失なわれた幸福を見つけることはもはやできないといった内容のものである。拙訳『イブセン／ストリンドベリ集』講談社世界文学全集 58 (一九七六) 解説参照。

- (9) ヒルデが十年間変わっていないことは劇中から当然わかることだが、イブセンの一種の「遊び」としては、誰れもが指摘するように『海の夫人』(一八八八)に十年前のヒルデが同じく地区医者ヴァンゲルの娘として登場している。

- (10) ウィリアム・アーチャーはこの劇の音楽性を強調して次

のようにいつている。「……対話は散文の領域を守っているが、劇の流れは音楽の流れのように漂っている。実質的にこの劇はソルネスとヒルデの間に交される一つの長い対話といってもよいが、この対話を音楽的に分析することも可能だろう。たとえば、この主題、あの主題の始まりとか、すぎたと思われる主題がまた戻ってきたり、強調されたりとか、二つ、三つのモチーフの対位的なからまりとか、ここにスケルツォ、あそこにフーガとかを認めることによってである。」

- (11) 草稿では第二幕でソルネスが火事のあとに家を建てる機会をえたことを述べたあと、同じく彼の科白として次のようにある。「そのとき以来わたしは次々と町の郊外に建てていった。それからずっとフィヨルドに沿って、それに奥の地方までも。最近は何国からも注文がきている。……」
Isen Samlede Verker, Hundreireisutgave XII, (Oslo, 1935), s. 147-148.

- (12) 原語は *liger* で「冗談話」に近い意である。

- (13) たとえば精神分析学者のビンスヴァンガーは次のように書いている。「ここでイブセンは、ソルネス夫人の道徳的な人物像の中に、内向性、幼児性、自愛性、母性結合性の性質を描いた。しかもそれはフロイトやユングの学説の出

る前である。しかしもっと重要なことは、これらによってイブセンがこの成人した人間が結婚生活一般、そして子供の、まさに「人間の魂」の養育には全然むいていないこと、つまり、ソルネスの結婚生活はいかに深い誤解に基づいているかを示そうとしたことである。」ビンスヴァンガーはソルネス夫人のいう「人形の家」のそれ同様に「生活の嘘」のシンボルととらへる。Ludwig Binswanger, *Henrik Ibsen und das Problem der Selbstrealisation in der Kunst* (Heidelberg, 1949) s. 73.

(14) 筆者はかつて M・A 論文「Symbolisms in The Master Builder」(1965) (該当部分未出版) でこのヒルデの「変心」は、ソルネスに塔のぼりを遂行させるための彼女の策略であると論じたことがある。その論は、このヒルデの態度が第一幕でソルネスに十年前の行為を「白状させ」るとき、のそれと同一であり、ここにつけられたヒルデの「不明確な表情を目に浮べる」とか「再び生き生きと活気づく」というト書きが劇の場面でも頻出していたものであることを根拠にしたものである。そしてなによりも、ヒルデの一貫性を保持する方が劇全体の意味は明確になるし、彼女の人物解釈もより納得できるものになる。しかし筆者には現在この説を再び主張する気持はない。ヒルデの

策略だとすれば、もう少し上手い表現にできたはずだと思ふからである。

(15) ラ・シェスネはこの「天に聳える城」skyslot (字義は「雲の城」) はヒルデのいい出した「空中の城」lufslot と同じものであると指摘している。P. G. La Chesnais, "Notice", *Henrik Ibsen Œuvres complètes, traductions par P. G. La Chesnais*, Tome 15^e (Paris, 1945) p. 38.

(16) デイヴィッド・グリーンは「土台のしつかりした空中の城」をソルネス自身の死のことであるとし、彼は自己の死を意志し、遂行したのであると論じて。David Grene, *Reality and the Heroic Pattern: Last Plays of Ibsen, Shakespeare and Sophocles* (Chicago & London, 1967) p. 12-13. ソルネスの死を勝利とする説は多いが、彼が死を志向したとする見解は他にないと思われる。しかしグリーンの説はいささか独断的で論証に欠ける。逆に、ソルネスの塔のぼりを否定的にみるビンスヴァンガーは、「空中の城」というようなバランスを欠く非建築的な建築物は、一つの自己矛盾であり、ソルネスの過去と未来の異常な関係を示すものにかならずある。ソルネスは第一幕で「いい加減ものを建てるくらいなら」注文を断る方がよいといっていたにもかかわらず、今は「土台のしつかりした空中の城」

というような「いい加減なもの」に心ひかれている。イブセンはここに創作者の陥る危険性を示そうとしたとビンスヴァンガーは考えるのである。Ludwig Binswanger, *op. cit.*, s. 79-80. のちにみるように筆者もソルネスの塔のほりを肯定的にみないが、ビンスヴァンガーの論もやや具体的論証に欠けるうらみがある。

- (17) 一般に、芸術と人生の総合、又は伝統的にイブセン初期浪漫劇と中期写実劇の結合ととられる。H・G・メイヤーはここに『皇帝とガリラヤ人』の第三の王国のイメージをみる。Hans Georg Meyer, *Hennik Ibsen* (N.Y. 1972) p. 146.

- (18) 「序」註6参照。また H.G. Meyer, *op. cit.*, p. 16.

- (19) 近年の例は、Orley I. Holman, *Mystic Patterns in Ibsen's Last Plays* (Minneapolis, 1970) p. 111 「ソルネスの塔の建築とそれにのぼることはヒュプリス行為であり神への冒瀆である。しかし最終的にはそれはまた勝利の行為でもある。そういうのは、ソルネスが高所恐怖症を克服して現実の塔にのぼったからだけでなく、芸術家、理想主義者としてのソルネスが再び自己を確立したからである。彼は世俗を逃がれ、非詩的な家の建築をやめ、天上の王国という幻視的なものを求めたといえる。」

- (20) 草稿では、ヒルデはこのショールをソルネス夫人の肩から直接奪って振る。逆に彼女の最後の科白では、草稿は、ショールを振るのではなく、両手を上にむけて広げるとしてゐる。Ibsen *Samlede verker Hundreårsut.* XII, s. 167, 168.

- (21) ビンスヴァンガーは、人格の調和が垂直性(芸術性)と水平性(実理性)の均衡によって成り立つとし、この均衡を欠いた典型例としてソルネスを考えている。これに对照的な「円満な人物」は『小さなエイヨルフ』の道路建設技師ボルグヘイムであるという。ビンスヴァンガーは指摘していないが、ボルグヘイムの名は、〈城〉Borg と〈家〉heim の結合したものである (Ludwig Binswanger, *op. cit.*, s. 57)。したがって、『棟梁ソルネス』は芸術家の悲劇であるとするが、しかし、ソルネスの墜落は神によるというより、結局、イブセンが墜落させたのであって、そのとき、作者自身は頂上にとどまっている。つまり芸術作品による自己実現をはかったのであるという (s. 83f)。またビンスヴァンガーは、人間精神のあり方を広さ狭さと深さ高さの両方向の均衡として理解できることをもつとも明白に示したのはイブセンとニーチェであると論じるが (s. 49)、イブセンとニーチェの比較論は、イブセンとキェル

ケゴールとの比較論ほどでないにせよ、ライヒを始めとして (Emil Reich, *Ibsens Dramen*, Dresden u. Leipzig, 1894, s. 282ff) ついていっている。ケルケゴールとの比較は初期作品を論ずる際に主だが、ニーチェは逆に晩年期的ものを論ずるとき引き合いに出されるのが普通である。『棟梁ソルネス』におけるニーチェ的要素を論じた最近の論文もあるが (Egil Törnquist "Individualism in *The Master Builder*", *Contemporary Approaches to Ibsen* 3, Oslo etc. 1977, p. 134-145) いずれもイブセン思想をその劇作術から切り離して考察するため、結局、思想家としてのイブセンの浅薄さを逆に印象づけることになってしまう。むしろイブセンとケルケゴールが本質的に異なる性格であるように、ニーチェともそうであり、この点、ライヒが、イブセンにとって重要なのは「意志力」"die Macht des Willens"であるのに対して「ニーチェにとつては『権力意志』, der Wille zur Macht である」と述べているのも当然だろう (Reich, s. 284)。

- (22) キリストに対する悪魔の誘惑はイブセンの屢々としたイメージである。『棟梁ソルネス』以外にも、『王位継承者』『フラン』『皇帝とガリラヤ人』第二部、『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』『私たち死んだものが目覚めたら』にも

明瞭に使われている。フリッツ・パウルはソルネスの十年前の塔のほりを悪魔の誘惑 (『タイ伝第四章五一十』) の場面としている。Fritz Paul, *Symbol und Mythos: Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens* (München, 1969) s. 118f.

- (23) フリッツ・パウルは、むしろ、ソルネスが火事と引きかえに芸術家の道をえたことに一種の悪魔の契約をみている。ただ一方はなにも口にしなかっただけの話である。Fritz Paul, *op. cit.*, s. 118.

- (24) 原語は *ligesom i stille, forvildet triumf.* (*Ibsen Samlede verker Hundreårsut.* XII, s. 123) "まどい気味"と訳した語 *forvildet* は、心がまどったところから一種の陽気さ、荒々しさの状態も意味するが、いずれにせよそれが「静かな」とある以上、やはり矛盾した表現であろう。